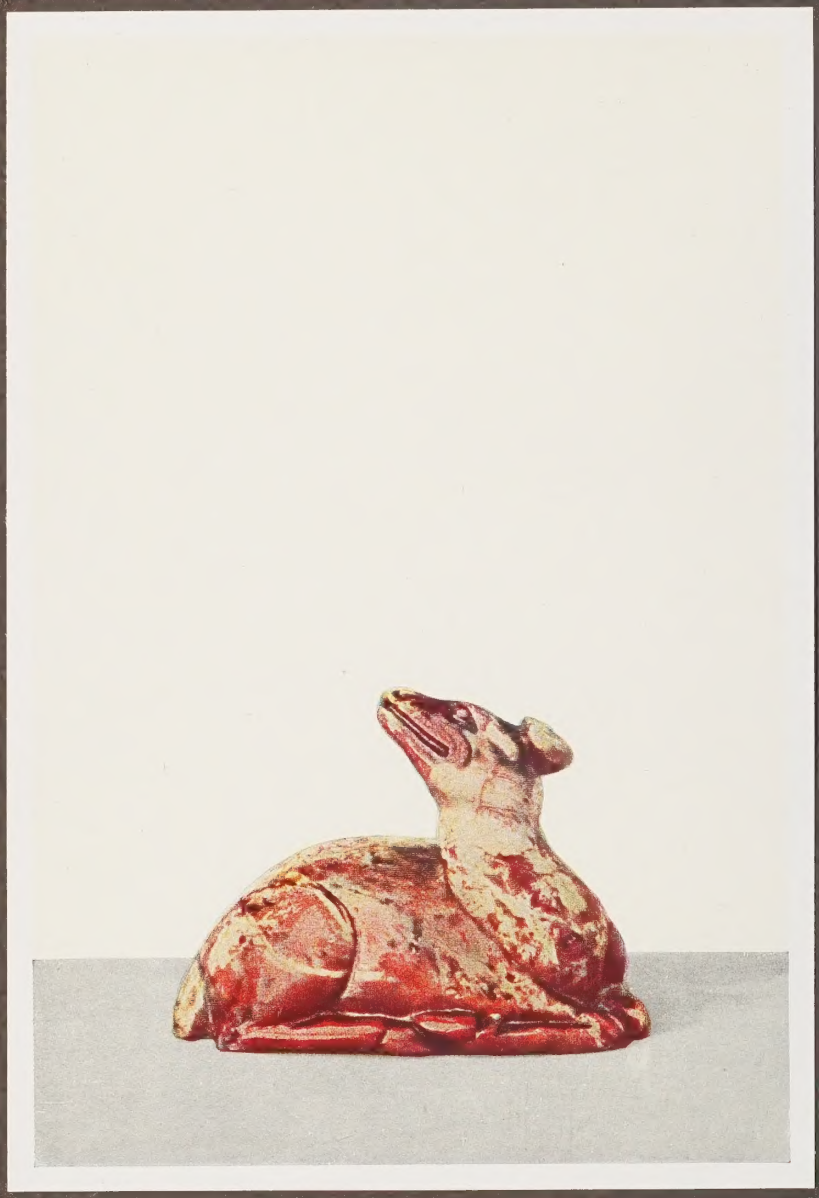
KARL WITH

CHINESISCHE KLEINBILDNEREI IN STEATIT



SACRAMENTUM ARTIS

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/chinesischeklein01with

KARL WITH

CHINESISCHE KLEINBILDNEREI IN STEATIT

GERHARD STALLING VERLAG
OLDENBURG I. O.

MIT 80 TAFELN, 47 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 7 FARBIGEN TAFELN

DEN DRUCK DES TEXT- UND TAFELTEILES BESORGTE DIE SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI LEIPZIG. DIE TITELZEICHNUNG UND DEN EINBAND STELLTE DIE BUCHBINDEREI CARL EINBRODT G. M. B. H. LEIPZIG HER. DIE KLISCHEES LIEFERTE DIE FIRMA RICHARD LABISCH & CO. BERLIN, DAS PAPIER DIE PAPIERFABRIK SCHEUFELEN, OBERLENNINGEN-TECK (WÜRTTEMBERG)

ALLE RECHTE, EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.
COPYRIGHT 1926 BY GERHARD STALLING A.-G. IN OLDENBURG I. O.

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis 5

Vorwort 7

I. DIE STEATIT-PLASTIK ALS EXPONENT DER VOLKSTÜMLICH BÜRGERLICHEN KULTUR 9

a) Der volkstümlich bürgerliche Kulturbereich und seine Lagerung 11

b) Die Tendenz des Volkstümlich-Bürgerlichen in Literatur, Weltanschauung und in religiöser Beziehung 14

c) Bedeutung der Steatit-Plastik im Rahmen des häuslichen Kultus 17

d) Inhalte der bürgerlich-religiösen Weltanschauung als Darstellungsmotive der Steatit-Plastik 19

II. DER FORMBEREICH DER STEATIT-BILDNEREI 25

a) Material 27

b) Formcharakter und Ausdrucksgebung 31

III. DIE EINZELBILDWERKE UND IHRE GRUPPIERUNG 41

a) Die lyrisch-malerische Gruppe unter Einfluß der zennistischen Geistesrichtung 43

b) Die Gruppe des plastischen Realismus, vornehmlich in bezug auf den Gestalttypus der Lo-han 50

c) Die Figuren repräsentativer Art von plastisch gebundener Formgebung und sachlich nüchternem Ausdruck, unter wahrscheinlichem Zusammenhang mit der, dem Ahnenkult dienenden Porträtmalerei 54

d) Die dekorativ gerichtete Gruppe von zeichnerisch miniaturhaftem höfisch-kultiviertem und verweiblichtem Mingtypus 59

e) Die dekorativ orientierte Gruppe in Anlehnung an den weichen, vollgerundeten Formtypus der Porzellanbildnerei der Mingzeit 62
f) Die volkstümlich synkretistische Gruppe des derb sinnlichen, erzählerischen Realismus, in engem Zusammenhang mit dem Bereiche der Legenden und Wundergeschichten der Volksliteratur 64

IV. EXKURS: Die Darstellungsinhalte: ihre Bedeutung, legendäre Überlieferung, kultliche Beziehung und Ikonographie 73
Die San-ch'ing, Yue-huang-shang-ti S. 75; Lao-tse und der Gott des langen Lebens S. 77; Ornamente und Embleme des langen Lebens S. 83; P'êng-tsu S. 84; Pfirsichsymbol S. 86; Inseln der Seligen S. 87; Hsi-wang-mu, Tung-fang So S. 88; Die Pa-hsien S. 89; Chung-li Ch'üan S. 90; Lü Tung-pin S. 91; Li T'ieh-kuai S. 92; Han Hsiang-tse S. 94; Ts'ao Kuo-chiu S. 95; Chang Kuo-lao S. 96; Ho hsien-ku S. 97; Lan-ts'ai-ho S. 97; Liu-Hai S. 99; Die Literaturgottheiten S. 100; Wên-ch'ang S. 101; K'uei-hsing S. 102; Kuan-ti S. 103; Confucius S. 105; Li T'ai-po S. 107; Kiang-shih S. 107; Hwang Ch'u-ting S. 107; Fêng-huang, Chi-lin und andere Tiere S. 108; Buddha-Siddhârta S. 109; Kuan-yin, Miao-shan S. 111; Ti-ts'ang S. 116; Lotossymbol S. 119; Die Lo-han S. 119; Râhula S. 120; Ârya Bhadra S. 121; Der Lohan, der den Drachen lockt S. 121; Wu-ti S. 122; Âryasîmha S. 123; Chuh T'an-yü und Sun-se miao S. 123; Pu-tai Hwo-shang S. 124; Ta-mo S. 125; Shih-tê S. 128

Tafel 1—80

Bildangaben und Abbildungsverzeichnis 133

Literaturverzeichnis 141

VORWORT

Als Studienmaterial für die vorliegende Veröffentlichung über die bisher noch unbearbeitet gebliebene Bildnerei in Steatit und Agalmatolith des 16.—18. Jahrhunderts haben außer den Beständen in holländischen Privatsammlungen vornehmlich die Kollektionen der Museen in Berlin, München, Gotha, Rotterdam, Leiden, Hoorn und Paris gedient.

Zur Abbildung gelangten jedoch nur Stücke aus holländischem Besitz, der sich nicht nur als der reichhaltigste erwies, sondern auch das höchste Qualitätsniveau hat. Dieser Bestand an älteren Stücken gerade in Holland dürfte zum Teil auf die Handelsbeziehungen der Ostindischen Kompagnie im 17. und 18. Jahrhundert zurückzuführen sein.

Dem Interesse und der Sammeltätigkeit des Herrn A. Vecht, Amsterdam, ist es zu danken, viele verstreut gewesene Einzelstücke in einer geschlossenen Sammlung vorzufinden, die auch den Grundstock für unsere Abbildungen abgab. Daneben sind Figuren aus dem R. Ethn. Museum Leiden, dem Land en Volkenkunde Museum Rotterdam sowie aus den Privatsammlungen F. Bodenheim, Amsterdam; Bourlier, den Haag; Brandts-Buys, Amsterdam; Meester Carsten, ebda; F. Enthoven, ebda; C. W. Matthes, Breukelen; Roland Holst, Sloten; Dr. Schieffer, Amsterdam; Spoor, Muiden; und Dr. Venzky Oldenburg, zur Abbildung gelangt. Sämtlichen Herren sei an dieser Stelle der gebührende Dank ausgesprochen.

Für sonstige Unterstützung, Rat und wissenschaftliche Beihilfe dankt der Verfasser den Herren: Dr. Erkes, Leipzig; Professor Hackmann, Amsterdam; Museumsdirektor Juynboll, Leiden; Museumsdirektor van Nouhuys, Rotterdam; Museumsdirektor F. W. K. Müller, Berlin; Professor de Visser, Leiden; Professor Wichmann, Hamburg; und Professor Richard Wilhelm, Frankfurt.

Besonderen Dank schuldet der Verfasser den Leitern des Verlages, Herrn Geheimrat Heinrich Stalling, Herrn Paul Stalling und Herrn Dr. Martin Venzky für das große Interesse, das sie der Arbeit entgegengebracht haben.

Auch gedenkt der Verfasser dankbar Herrn Richard Samson's, Hamburg, als Freund und Förderer dieser wie auch anderer Arbeiten.

Die fotografischen Aufnahmen wurden durch H. Elkan und J. Gregoire, Amsterdam hergestellt.

Zur leichteren Orientierung sei vermerkt, daß zum Unterschiede zu den Tafeln die Illustrationen im Text als Textabbildungen (abgekürzt Textabb.) bezeichnet sind.

K. W.

I. DIE STEATIT-PLASTIK ALS EXPONENT DER VOLKSTÜMLICH-BÜRGERLICHEN KULTUR

DIE STEATIT-PLASTIK IST EINE DURCHAUS SPÄTZEITLICHE ERSCHEINUNG. Sie läßt sich dem Bereich der volkstümlich bürgerlichen Kultur zurechnen, deren Träger ein dem Bauernstand eng und unmittelbar verbundenes städtisches Bürgertum ist. Der Lokalisationsort dieser Kulturzone ist nicht mehr der Tempel, das Kloster, nicht mehr der Palast oder der exklusive Lebensbereich einer aristokratischen Oberschicht, sondern das private, häuslich bürgerliche Interieur. Hier ist die Kernzelle der jüngsten aller chinesischen Kulturbildungen, deren Tendenzen der gesamten Ming- und Nachmingkultur ihr spezifisches Gepräge verleihen.

Die kulturelle Konsolidierung und Machtgewinnung der bürgerlich-volkstümlichen Elemente stehen sicherlich in ursächlichem Zusammenhang mit den allgemeinen Sozialreformen, die schon zur Sungzeit mit den Versuchen des Nationalökonomen Wang Anshih (1021—1086) und des Historikers Sze-ma Kuang (1019—1086) ihren Anfang genommen hatten; ihren Ausbau aber durch Chu Hsi (1130—1200), den eigentlichen „Schöpfer des neuchinesischen Geistes" des Neokonfuzianismus fanden, sowie unter Kublai-Khan (1279—1294) und dem ersten Mingkaiser Hung Wu (1368—1398).

Diese Reformen bezogen sich auf die Aufteilung des Großgrundbesitzes, d. h. auf die Enteignung aller über tausend Morgen großen Ländereien, auf die Verpachtung von Kronländereien auf Schutzmaßregeln, Steuererlassen und ähnlichen Maßnahmen, die die wirtschaftliche Wohlfahrt des Bauernstandes sicherstellten. Ihre praktischen Auswirkungen fanden diese Reformen in den langen Epochen materieller Blüte und nationalen Wohlstandes, wie vornehmlich in den Zeiten vom späteren vierzehnten Jahrhundert bis zur Wan-li-Zeit (1573—1619), und unter den Mandschu-Kaisern K'ang Hsi (1662—1722), Yung Chêng (—1735) und Ch'ien Lung (—1795).

Mögen sich im Verlaufe dieser Zeiten auch im einzelnen immer noch Grenzkriege und Aufstände, Steuererhebungen und Regierungskonflikte unheilvoll geltend gemacht haben, so ist als Ganzes genommen doch die Zeit der großen inneren Wirren und der sozialen Nöte vorüber. Die klaffenden Unterschiede sind gemildert, so daß sich der

Druck, der auf den breiten Volksschichten lastete, wesentlich verminderte. Es boten sich dem Volke geruhigere Existenzmöglichkeiten, so daß es sich — vornehmlich in der Schicht des Volkstümlich-Bürgerlichen — verfestigte, Raum zur Entfaltung gewann und zu einer Macht wurde. Diese Schicht bildete dann einen der bewegtesten Schauplätze für die spätzeitlichen Kulturbewegungen.

Die älteren, sozial düsteren Zeiten waren es gewesen, die den Nährboden für die Entwicklung des Klosterwesens, für Weltflucht und Jenseitsglauben abgegeben hatten, für jene transzendental gerichteten Geistesströmungen, wie sie im Buddhismus zusammenliefen, und in einer sakramentalen Großkunst ihren künstlerischen Ausdruck fanden. Zudem hatten jene Zeiten der sozialen Zerklüftung eine, wenn auch oft parasitäre Höhenentwicklung und Spitzenbildung möglich gemacht. Demgegenüber steht die Spätzeit unter dem Zeichen eines nivellierenden Ausgleichs, unter der weitreichenden Macht demokratischer Ordnung. Den religiösen Bewegungen ist der Antrieb notgeborener Leidenschaft entzogen. Der kulturellen Oberschicht fehlen die Voraussetzungen unumschränkter Souveränität und Machtfülle, die zur vollen Entfaltung hierarchisch repräsentiver Größe oder aristokratisch exklusiver Veredelung vonnöten sind. Und wie sich nunmehr der kulturelle Schwerpunkt von den Bereichen des Klösterlichen oder Feudalen auf den Bereich des Bürgerlichen verlagerte, und das bürgerliche Lebensmaß als solches seine Sanktionierung erfuhr, brach die Höhenentwickelung in eine allgemeine Breitenentfaltung um.

Die bürgerlich-volkstümliche Kulturbildung bedeutet jedoch keine grundsätzlich neue Kulturmanifestation. Als einer spätzeitlichen Erscheinung fehlen ihr die Voraussetzungen der Virginität und der urwüchsig autonomen Kraft. Als einer Äußerung bürgerlicher Provenienz entbehrt sie der originären Kräfte des Schöpferischen und Gestaltenden. Denn seinem Wesen nach ist das Bürgerliche nicht zeugend, sondern bewahrend und ausgleichend, nicht schöpferisch, sondern interpretativ, nicht gestaltend, sondern ausbauend. Es verbleibt in den Grenzen dessen, was man im Unterschiede zu einem schöpferischen Prinzip als Tendenz bezeichnen kann.

Dementsprechend ist auch die ganze bürgerliche Kultur in hohem Maße von ihrer kulturellen Umgebung abhängig und wird von außer ihr selber liegenden Inhalten bestimmt. Die um so mannigfaltigere sind, als in allen spätzeitlichen Phasen eine immer größere Differenzierung und Verästelung in Erscheinung tritt, und sich eine immer verzweigtere Kommunikation zwischen ursprünglich verschiedenen Lebens- und Kulturbereichen vollzieht.

Es handelt sich hier vornehmlich um zwei Gruppen von Faktoren, die von grundsätzlicher Einwirkung auf die bürgerliche Kultur gewesen sind. So wird diese einmal,

sozusagen der Tiefe nach, von rein volkstümlichen Elementen bestimmt. Und zwar ruht der bürgerliche Kulturbereich auf der fruchtbaren Masse des eigentlichen Volkes, wird von hier aus durchtränkt und genährt und bildet für das Volk die Zone des Niederschlags und der Vergipfelung. Hier treten aus der Tiefe Elemente ans Licht der Geschichte und erhalten im Rahmen des Bürgerlichen Raum zur Entfaltung, die bisher nur latent und abseitig verblieben waren oder nur eine illegitime Geltung erlangt hatten.

Gerade diese Volkselemente bergen und vertreten aber sehr altes, national chinesisches Kulturgut und geben dieser späten bürgerlichen Kulturphase ein so volkstümlich nationales Gepräge, wie es seit der Hanzeit wohl kaum eine andere Epoche besessen hat. Die unmittelbare Verknüpftheit mit den niederen, wurzelhaft eingesessenen Anschauungselementen gibt den bürgerlichen Kulturäußerungen das Undurchsichtige, Schwankende, das oft Widerspruchsvolle, Grelle und Bunte, und läßt bisweilen eine geradezu brutale Naivität in Erscheinung treten, in einem Maße, wie das sonst einer bürgerlichen Kultur nicht eigen ist.

Zu dieser Einwirkung volkstümlicher Elemente tritt weiterhin jene, die von den Kulturzonen ausgeht, die an den Peripherien des bürgerlichen Kulturbereiches gelegen sind. Aus ihnen fließen der bürgerlichen Kultur vorgelebte und vorgeformte Inhalte zu, die als Implementa oasenhaft weiterleben oder aber von der allgemeinen Tendenz der Verbürgerlichung erfaßt werden. Es handelt sich hier sowohl um Inhalte aus den Bereichen der klösterlich-buddhistischen wie der aristokratisch-zennistischen Kultur, wie um solche höfisch imperialen Ursprungs oder literarischer Prägung.

Als Ganzes genommen stellt sich der bürgerliche Kulturbereich somit als ein Sammelbecken dar, in dessem Bereiche sich zwei verschiedenartige Ströme miteinander vermischen: Der eine Abfluß schon formgewordener, zum Teil bereits abgelebter Elemente, der andere, eine wuchernde Fülle volkstümlicher und sozusagen noch embryonaler Kräfte.

So trägt die bürgerliche Kultur einen durchaus synkretistischen Charakter, mit dem die Grundzüge des Uneindeutigen, des Verfließenden und Vielfältigen aller ihrer Erscheinungen zusammenhängen.

Die gleichen Züge spiegeln sich im Kleinen im Bereich der Steatit-Bildnerei wieder, die sich sowohl von der sakramental-klösterlichen Kunst des Buddhismus, wie von den akademisch erstarrten oder luxuriös veräußerlichten Äußerungen höfischer und offizieller Kunst abhebt; und ebenso auch von den primitiven Äußerungen der chaotisch befangenen Masse des Volkes geschieden ist. Und doch von allen diesen Bereichen aufgenommen hat und mit all diesen Bereichen in Zusammenhang und Berührung steht.

DIE VOLKSTÜMLICH-BÜRGERLICHE TENDENZ MACHT SICH IN VERSCHIEdener Weise geltend. Innerhalb der literarischen Produktion treten jene Formen, wie die des Romans, der Novelle und des Schauspiels in den Vordergrund, die nicht nur dem bürgerlich-volkstümlichen Unterhaltungsinteresse am meisten entgegenkommen, sondern auch den geeigneten Rahmen für die Entfaltung wirklichkeitserfüllter, anekdotisch realistischer Schilderungen bieten und einen Schauplatz für jenes kleine Welttheater abgeben, in dem Volk und Bürgertum selber zu seinen eigenen Rollen kommen. Entspricht dabei die intime, oft lyrisch-zarte Novelle mehr dem bürgerlichen Milieu, so das Schauspiel in seiner sinnlich-derben Realistik der volkstümlichen Einstellung.

Auch die besondere Literaturgattung des historisch-phantastischen Romans, der Legenden und Geistergeschichten, zeigt in ihrer Verknüpfung des Phantastischen mit realen Wirklichkeitselementen einen Gegensatz zur mythischen, hymnischen oder philosophisch gerichteten religiösen Literatur der älteren Zeit. In ihrer wort-wörtlichen, personalen und verbürgerlichten Erfassung, ursprünglich außermenschlicher Motive, erweist sich die deutliche Einwirkung volkstümlich-bürgerlicher Elemente.

In gleicher Weise aber lassen auch das religiös-weltanschauliche Verhalten und die religiöse Praxis volkstümlich-bürgerliche Tendenzen erkennen. Was uns schon jetzt veranlaßt, die keineswegs selbstverständliche Tatsache zu vermerken, daß die bürgerliche Geisteskultur Chinas weder a-religiös noch a-symbolisch ist. Von einer Religion als sakramentalen Institution, von einer eigentlichen Erlösungsreligion kann dabei allerdings nicht die Rede sein. Vielmehr handelt es sich hier, ganz allgemein gesprochen, um eine religiös und magisch orientierte Weltanschauung von laienmäßig-volkstümlichem Charakter, ohne eigentliche klerikal-kirchliche Bindungen, wobei das subjektive religiöse Empfinden ganz hinter einer bis ins Kleinste ausgebauten rituellen Konvention und religiös-magischen Praxis zurücktritt.

Diese Praxis stellt sich als ein buntes synkretistisches System von Riten, Opferhandlungen, Festen und magischen Praktiken dar, das unmittelbar vom Menschen und seiner weltlichen Umgebung ausgeht und an die menschlich-alltäglichen Bedürfnisse anknüpft. Wie das häusliche Interieur mit dem Hausaltar und seinen Laren die Kernzelle dieser religiösen Handlungen ist, so bildet die Familiengemeinschaft die Kernzelle der Gemeindebildung. Als Anlässe, an denen eine religiös-magische Beziehung sich konkretisiert, dienen das Haus und seine Teile, Feld, Straßen, Stadtviertel und Stadt, die mannigfaltigsten Dinge und Orte als Sitze von Geistern und Dämonen, wie ebenso Berufs- oder sonstige Gemeinschaften und alle Arten Tätigkeiten, die unter der Patronatschaft höherer Wesen gedacht sind.

Auch das Leben des Einzelnen wie das der Familie untersteht strengen rituellen Gesetzen und Vorschriften und erfordert besonders bei Anlässen, wie Geburt, Hochzeit und

Tod die Erfüllung magischer und exorzistischer Praktiken. Der Jahresablauf wird, ähnlich wie im vulgärkatholischen Kirchenjahr, von einer festen Kette von Riten, Opferhandlungen und Festen begleitet, die ihren Rhythmus und ihren Sinn von der Anschauung des Kampfes zwischen Yang und Yin erhalten.

Die volkstümlich-bürgerliche Einstellung findet ebenso in diesen außerkirchlichen laienmäßigen Institutionen, im Überwiegen einer zweckbezüglichen religiösen Praxis und den starken magizistischen wie exorzistischen Tendenzen ihren realen Niederschlag, wie in der Überwucherung von Elementen, vornehmlich der niederen Mythologie, in der Vulgarisierung ideeller Werte und in der besonderen Bedeutung, die dem Heroenkult und der damit verbundenen Deifikation von Menschen zugemessen wird.

Das Universum, in seiner kosmischen Dualität von Yang und Yin stellt sich der volkstümlich-bürgerlichen Auffassung nach als beseelt dar von segenspendenden, lebensfördernden Mächten und Wesen sowie von unheildrohenden und bösen. Das Verhältnis des Menschen zum Kosmos wird nicht mehr als das einer parallelen Harmonie, sondern als ein solches schlechthinniger und vitaler Abhängigkeit gefaßt, das jedoch die absolute Möglichkeit einer Einwirkung von seiten des Menschen auf das Außer- und Übermenschliche mit einbegreift.

Daraus leiten sich auch die beiden Pole ab, um die das religiöse Verhalten und die religiöse Praxis kreisen: Die Gewinnung der guten und Abwehr der bösen Geister und Mächte. Insofern gilt alles menschliche Ergehen als abhängig von höheren Wesen und höheren Mächten. Typisch und entscheidend für die volkstümlich-bürgerliche Einstellung sind nun die Momente, die auf die enge Verknüpfung des Irdischen mit dem Himmlischen, auf die Möglichkeit einer Machtgewinnung und Machteinwirkung und auf die Diesseitigkeit des Zielstrebens Bezug haben. Typisch insofern, als damit der Mensch sich selber als Ausgangspunkt und Ziel setzt. Und zwar der bürgerliche Mensch. Denn bürgerlich bedeutet in diesem Zusammenhange und im Gegensatz zu allem rein religiösen Streben über diese irdische Welt hinaus und im Gegensatz zu einer geistigen Angleichung an eine innerweltliche Macht: Verwurzelung im Diesseits, absolute Selbstbehauptung des Menschen und Sanktionierung seiner irdischen Wünsche im Rahmen eines Weltprinzips. Diese Wünsche, die auch im religiösen Sinne als Lebenziele gelten, hat der Chinese selber häufig und eindeutig formuliert. Es sind dies die Ideale: Langes Leben und Unsterblichkeit, Glück, Reichtum, Ansehen, reiche männliche Nachkommenschaft und ein sorgloses Lebensalter; Lebenswünsche, in denen sich das bürgerliche Element seiner ganzen egozentrischen Einstellung und seinem weltlich-lebensbejahenden Optimismus nach bestätigt und erkennen läßt, wie sehr der bürgerliche Mensch sich selber als Individuum wichtig geworden ist.

Die Verknüpfung des Menschlichen mit dem Übermenschlichen bedingt gleichzeitig eine starke Vermenschlichung der religiösen Motive, ihre Konkretisierung und personale Erfassung, wobei das Maß des bürgerlichen Menschen und seiner Lebensart durchaus bestimmend und analogiebildend wirkt. Das Verhältnis zwischen Mensch und höheren Wesen ist das der Gegenseitigkeit. Diese Mächte gelten als bedürftig wie die Lebenden, werden mit Opfern versorgt und mit Riten und Festen gefeiert; es gilt, ihnen gegenüber einen ähnlichen Pflichtenkreis zu erfüllen wie innerhalb der Familie. Sie können erhöht und tituliert, aber auch abgesetzt werden. So handelt es sich in der Tat hier weniger um Gottheiten als um machtbegabte höhere Wesen; nicht um religiös-geistige Fiktionen, sondern um leibhaft-reale Positionen für Schutz, Hilfe und die Gewährung diesseitiger Glücksgüter.

Auf die Vermenschlichung des Göttlichen aber antwortet geichzeitig ein anderes Moment, nämlich das der Heroisierung und Vergottung des Menschen. Hier erreicht das Interesse am Menschen, am Bestand des bürgerlichen Individuums, den Gipfelpunkt. Dabei handelt es sich nicht um die Taogewinnung im älteren Sinne — wenn auch solche Anschauungselemente noch vorkommen —, nicht um eine Selbstauslöschung und Heiligwerdung, sondern um ein Teilhaftigwerden an den übernatürlichen Kräften, auf Grund derer der Mensch selber zu einem höheren machtbegabten Wesen wird, zum Magier und zu einem unsterblichen Genius, der in höheren Regionen weilt und den Schranken des Irdischen nicht unterworfen ist. Dessen Seele die Gabe hat, den Körper zu verlassen, der durch die Lüfte zu schreiten vermag, der keine Nahrung braucht und seinen Willen der Natur aufzuzwingen weiß.

Darüber hinaus aber haben wir auch zahlreiche Beispiele für eine völlige Vergottung von Personen historischen Ursprungs und deren Anerkennung auch im offiziellen Kult vor uns. Die Person des Confucius ist dafür der wichtigste Beleg. Auch in dem üblichen Terminus des Fêng-shên i: „das Belehnen mit der Götterwürde" drückt sich der durchaus vermenschlichte und personale Charakter dieser bürgerlichen Religionsbildung aus.

Feste Grenzen zwischen dem Bürgerlichen und dem Volkstümlichen lassen sich innerhalb des religiösen Bereiches schwerlich ziehen. Doch läßt sich sagen, daß der Stimmungsbereich des Bürgerlichen durch einen Eudämonismus, einen lebensheiteren, bejahenden Optimismus gekennzeichnet wird, während im Bereich des Volkstümlichen mehr das dunkle gefahrdrohende Moment, das im Dämonenglauben und in der Dämonenfurcht beschlossen liegt, vorherrscht.

Im Rahmen der Steatit-Plastik macht sich die volkstümlich-bürgerliche Tendenz einmal darin geltend, daß das rein Plastische umgewertet wird sowohl im Sinne des

Die Verknüpfung des Menschlichen mit dem Übermenschlichen bedingt gleichzeitig [illegible] der Konkretisierung und personale Erfassung, wobei das Maß des bürgerlichen Menschen und seiner Lebensart durchaus bestimmend und analogiebildend wirkt. Das Verhältnis zwischen Mensch und höheren Wesen ist das der Gegenseitigkeit. Diese Mächte gelten als bedürftig wie die Lebenden, werden mit Opfern versorgt und mit Riten und Festen gefeiert; es gilt, ihnen gegenüber einen ähnlichen Pflichtenkreis zu erfüllen wie innerhalb der Familie. Sie können erfreut und versöhnt, aber auch abgesetzt werden. So handelt es sich in der Tat hier weniger um Gottheiten als um machtbegabte höhere Wesen; nicht um religiös-geistige Phänomene, sondern um handfest reale Positionen für Schutz, Hilfe und die Gestaltung diesseitiger Verhältnisse.

Mit der Vermenschlichung [illegible] antwortet gleichzeitig ein anderes Moment, nämlich das der Heraushebung und Vergottung des Menschen. Hier erscheint das Interesse am Menschen als Gegenstand des bürgerlichen Individualismus [illegible] Gipfelpunkt. Haben wir es auch nicht mit einer Vergottung in höherem Sinne — wenngleich solche Anschauungselemente auch vorkommen — nicht um eine Selbstauslöschung und Heiligwerdung, sondern um ein Teilhaftigwerden an den übernatürlichen Kräften, [illegible] derer der Mensch selber zu einem höheren machtbegabten Wesen wird, zum Sage- und zu einem unsterblichen Genius, der in höheren Regionen weilt und den Ursprüngen des Irdischen nicht unterworfen ist. Dessen Seele die Gabe hat, den Körper zu verlassen, wo durch sie [illegible] vermag, die [illegible] Wirkung braucht und seinen Willen der Natur aufzuzwingen weiß.

Darüber hinaus aber haben wir auch zahlreiche Beispiele für eine völlige Vergottung von Personen historischen Ursprungs und deren Anerkennung auch im offiziellen Kult vor uns. Die Person des Confucius ist dafür der wichtigste Beleg. Auch in dem üblichen Terminus des Feng-shên i: „das Belehnen mit der Götterwürde" drückt sich der durchaus vermenschlichte und personale Charakter dieser bürgerlichen Religionsbildung aus.

Feste Grenzen zwischen dem Bürgerlichen und dem Volkstümlichen [illegible] innerhalb des religiösen Bereiches schwerlich ziehen. Doch läßt sich sagen, daß der Stimmungsbereich des Bürgerlichen durch einen Eudämonismus, einen [illegible] optimismus gekennzeichnet wird, während im Bereich des Volkstümlichen mehr das dunkle gefahrdrohende Moment, das im Dämonenglauben [illegible] in der Dämonenfurcht beschlossen liegt, vorherrscht.

Im Rahmen der Statuit-Plastik macht sich die volkstümlich-bürgerliche Tendenz einmal darin geltend, daß das rein Plastische umgewertet wird sowohl im Sinne des

H. Stephani-Hamm, Gesamtkatalog [illegible] Sammlung [illegible] Museum

Dekorativen wie des Realistischen; was sich auch so ausdrücken läßt, daß die Ausdruckswirkung nicht von der autonomen plastischen Form ausgeht, sondern sich wesentlich auf die außerhalb des rein Plastischen liegenden Momente, des Gegenständlichen und des Literarischen, stützt.
Das plastische Bild wird mit allen Ingredienzien sinnlich ästhetischer Reizwirkung ausgestattet; zugleich auf die Intimität eines wohnlichen Milieus gestimmt, mit den besonderen Grundzügen des Gefälligen, des Intimen und des malerisch Bewegten. Macht sich in solchen Momenten mehr die wirkende Tendenz des Bürgerlichen geltend, als einer Verbürgerlichung höfischer Repräsentationskunst und Dekorationsweise, so lassen sich die genrehaft erzählerische Art des Vortrags, die realistische Ausstattung und die gegenständliche Detaillierung auf das dem Volkstümlichen eigene anekdotische Sachinteresse und auf den volkstümlich handgreiflichen und derben Wirklichkeitssinn zurückführen.

VON BESONDERER BEDEUTUNG FÜR UNS IST NUNMEHR DIE TATSACHE, daß die Objekte der Steathit Plastik zum größten Teil und ursprünglich wohl ausschließlich dem volkstümlich-bürgerlichen Religionsbereiche zugehören. Und zwar einmal hinsichtlich ihrer Darstellungsmotive, die dem allgemeinen Typenbestand der Volksreligion und der ihr zugehörigen Literatur der Legenden und des phantastischen Romans entnommen sind; andererseits hinsichtlich ihrer Sinnbedeutungen, die der Vorstellungs- und Glaubenswelt des bürgerlichen Menschen zugehören, in denen sich gleichzeitig dessen Zielstrebigkeit widerspiegelt. Und weiterhin ihrer Zweckbestimmung nach, soweit diese Figuren unmittelbar Objekte des häuslichen Kultes sind, einem wenn auch privaten Sanktuarium angehören oder als Objekte von irgendwie noch magischer Potenz oder symbolischer Bedeutung Geltung haben.
So stellt ein Teil dieser Figuren Abbilder von häuslichen Laren, Schutzgottheiten und Glücksgeister dar, oder Mittler- und Helfergestalten, die als solche zur Besetzung des Hausaltärchens, das kaum in einem chinesischen Hause fehlen dürfte, gehören. Unter denen sich, meist größer gebildet als die anderen Figuren, auch die der Kuan-yin befindet. Ein anderer Teil der Figuren genießt, soweit es sich um Abbilder spezieller Schutzpatrone handelt, eine besondere persönlich- und privat-gefärbte Verehrung. Weitere Darstellungen treten bei den anläßlich bestimmter Ereignisse oder Lebensgeschehnissen zu begehenden Zeremonien in Aktion, wie bei Hochzeiten und Geburt, bei Examensprüfungen oder kommerziellen Unternehmungen. Soweit es sich um Darstellungen von Gestalten des volkstümlichen Pantheons handelt, wird man auch damit zu rechnen haben, daß bei den verschiedenen Jahresfesten und besonders bei den einzelnen

Geburtsfesten die Figuren der jeweils in Frage kommenden Gottheiten eine kultliche Stellung einnehmen.

Aber auch als Geschenke, als Huldigungs- und Erinnerungsgaben bei festlichen Anlässen, bei Amtsauszeichnungen, Jubiläen, Hochzeiten und Geburten finden solche Figuren Verwendung, deren Bedeutung aber weiter reicht als die eines einfachen materiellen Geschenkes. Und zwar insofern, als sie unmittelbar als Stellvertreter, Bürgen und Unterpfand dessen gelten, was sie symbolisch verkörpern. So haben diese Figuren nicht nur einen ihrem Sinn entsprechenden Wunsch auszudrücken und zu vermitteln, sondern schließen die Wunscherfüllung selber mit ein. Diese Wünsche beziehen sich zur Hauptsache auf die schon erwähnten Ideale der san-fu und wu-fu. Man schreibt somit diesen Figuren, wie übrigens auch Worten und Zeichen, innewohnende, magische Kräfte zu, sei es um dem Hause und der Familie Glück und Segen zu vermitteln oder um unheilvolle Einflüsse und Gefahren abzuwehren.

Unsere Bildwerke spielen also einmal als Repräsentanten höherer Wesen eine kultliche Rolle oder gelten andererseits als magische Objekte, als Glücks- und Wunschzeichen sowie als Hausamulette. Ohne aber, daß dabei ihre Rolle, die sie als Schmuckdekor oder als Unterhaltungsobjekte spielen, aufgehoben wäre. Vielmehr liegt das Spezifische dieser Gattung von Bildobjekten gerade darin, daß sich die verschiedenen Elemente und Funktionen dekorativ-schmückender, erzählerisch-literarischer und -kultlicher bzw. magisch-symbolischer Art zu einer, wenn auch wechselnden Einheit verbinden. Es trifft daher nicht den Kern der Sache, wenn diese Figuren, was häufig wohl in Analogie mit der spätabendländischen bürgerlichen Kleinkunst geschehen ist, als Bijouterien schlechthin genommen werden. Für den Chinesen sind sie keineswegs nur Schmuckobjekte, sondern bedeuten ihm, ganz abgesehen davon, daß sie für ihn eine Fülle von literarischen Assoziationen und Sinnbedeutungen auslösen, Wirklichkeiten auch in einem anderen als nur materiellen oder künstlerischen Sinne. Darauf beruht auch die Tatsache, daß sie in viel höherem und innigerem Maße als nur im Sinne des Besitzes mit der Familie verknüpft sind; nämlich als Devotionalien und als Bürgen des eigenen Wohlergehens.

Für uns ist allerdings der symbolisch magische Bezug nicht unmittelbar ablesbar und ersichtlich. Denn die Formgebung als solche nimmt diese Beziehung nur in sehr geringem Maße auf und läßt deren Vermittlung nur mittelbar, d. h. durch ein uns fremdes literarisches Darstellungsmotiv und durch attributive Sinnzeichen geschehen. So unterliegt das religiöse Sinnmotiv mehrfachen Brechungen, indem er einem literarischen Motiv eingekapselt wird und in seiner Verbildlichung rein dekorative Verbindungen eingeht. Und so, zurückgebildet auf ein typisches Kleinformat, dem häuslichen Milieu zugeordnet wird.

So fassen wir auch hier wieder die Verlagerung der Ebene des religiösen Vollzugs, und zwar als einer Verlagerung aus dem Bereiche des Templaren in den des Häuslichen, der jene anderen Verlagerungen, von sakramentaler Großkunst zu einer bürgerlich-religiösen Kleinkunst dekorativer und erzählerischer Art, von Symbolischem zu Literarischem, von rein geistiger Bestimmtheit zu vitaler Zweckbestimmung und von Überweltlichkeit zu bürgerlicher Diesseitigkeit gleichlaufen.

ALS DATEN DES BÜRGERLICH-RELIGIÖSEN LEBENS GEBEN DIE STEATHIT-Figuren Aufschluß über die Inhalte und Gestalten dieses Glaubens. Die Möglichkeit, an Hand des in sich begrenzteren Steathitmateriales einen engeren Bezirk umgrenzen zu können, ist angesichts des Uferlosen und Verfließenden dieses Religionsbereiches von nicht zu unterschätzendem Werte. Umfaßt doch dieser Bereich die Inhalte verschiedenartigster Provenienz: wie des Naturdienstes, des Geister- und Dämonenglaubens, des Heroenkultes und einer zu einem Himmel- und Höllenglauben abgewandelten ursprünglichen Erlösungsreligion.

Zudem greifen die Bezirke des eigentlichen Volksglaubens und der confucianischen, buddhistischen und taoistischen Systeme vice versa ineinander über, so daß sich Elemente magischer wie religiöser, mythologischer und philosophischer, esoterischer wie alchemistischer Art in bunter Weise zueinander gruppieren und mischen.

Es ist daher aufschlußreich, welche Auswahl von Darstellungen innerhalb der Steatit-Plastik getroffen ist, da diese Auswahl die spezifische bürgerliche Einstellung zu erkennen gibt.

Das Gebiet der zur Darstellung gebrachten Gestalten erweist sich als ein, wir können sagen nach unten wie nach oben hin deutlich abgegrenztes. Es fehlen sowohl die Gestalten der volkstümlich-niederen Mythologie wie ebenso solche von Gottheiten höherer oder offizieller Instanz. Im ersteren Falle jene geisterhaften Wesen, die dem Bereiche des Dämonischen oder dem des mehr lokal und ländlich gebundenen Naturdienstes zugehören. Die Sphäre solcher Vorstellungen liegt gewissermaßen unterhalb der bürgerlichen Schicht. Es fehlt jenem Milieu die geistige Überlegenheit, innerhalb ihrer Glaubensauffassungen zu distanzieren, zu jener Freiheit zu kommen, ein religiöses Motiv bildnerisch umzusetzen oder ästhetisch zu fassen. Der Charakter dieser Vorstellungen niederer Mythologie ist zu derb, zu primitiv, zu dunkel, um der bürgerlich-gemäßigten Kultiviertheit zu entsprechen. Ganz abgesehen davon, daß jeder Hinweis auf die dunklen unheilvollen Mächte als gefahrbringend vermieden wird. Diese Vorstellungen entziehen sich auch insofern einer Verbildlichung, als sie der Allgemeingültigkeit ermangeln, zu verfließend und embryonal, zu sehr örtlich verhaftet sind. So ist auch das darstellerische

Äquivalent für solche Vorstellungen nicht die klare und präzise Form der Plastik, sondern die literarische, wie die des Märchens und der phantastischen Erzählung. Soweit in vereinzelten Fällen dennoch solche Motive in der bildenden Kunst des Bürgertums auftauchen, zeigen sie bereits den Abschliff einer literarischen Fixierung.

Sind diese Vorstellungen gewissermaßen zu unscharf und zu widerspenstig, um in die Form einer intimen vermenschlichten Kleinplastik übergehen zu können, so sind die Vorstellungen von Wesen höherer Instanz und von himmlischer, ursprünglich geistiger Art zu groß, zu bedeutsam und zu begrifflich für das, einer Interieurkunst zur Verfügung stehende Formenmaß. Das darstellerische Äquivalent für derartig religiös-geistige Fiktionen ist die templare Großplastik und das symbolische Zeichen. Entsprechend dem überirdischen Charakter der hohen himmlischen Mächte bedient sich der Mensch der Mittlerwesen und unterwirft die religiöse Beziehung kultlichen Institutionen, deren Ausübung bestimmten dafür qualifizierten Personen allein vorbehalten ist. Hier treten die Grenzen des häuslich-bürgerlichen Kultbereiches gegenüber denen des kirchlich-sakramentalen Buddhismus und des confucianischen Staatsdienstes klar in Erscheinung.

Im häuslichen Kulte können die religiösen Gestalten dieser Gattung keinen Raum einnehmen, da sie keinen Bezug zum bürgerlichen Dasein zulassen, in keiner unmittelbaren Verbindung mit dem diesseits gerichteten bürgerlichen Lebensinteresse zu denken sind und zu wenig Beziehung zum einzelmenschlichen Geschehen aufweisen. Damit aber verbleiben sie auch außerhalb des Bereiches der bürgerlichen Kleinkunst.

Nun scheint jedoch die Tatsache, daß dennoch Gestalten höherer oder fiktiver Provenienz in der spätzeitlichen Kleinkunst figurieren, einen Einwand zuzulassen, doch ist dieser leicht zu entkräften. Soweit er sich auf die Bronze-Kleinplastik bezieht, ist zu sagen, daß diese gar nicht der bürgerlichen Kleinkunst angehört, sondern eine spätzeitlich degenerierte Phase der religiösen Bildnerei darstellt. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als sich daraus für die gesamte plastische Entwickelung getrennte Bereiche ergeben; es geht nicht an, schlechthin alle spätzeitliche Kleinplastik als eine degenerierte Abart der älteren religiösen Plastik zu nehmen. Das trifft auf die späte Bildnerei, die den Tempelbedarf zu decken hatte, zu, doch nicht auf die bürgerliche Kleinplastik, die als eine Erscheinung sui generis zu nehmen ist. Soweit es sich aber im Rahmen unserer Steatit-Plastik um religiöse Gestalten höheren Ursprungs und ehemals rein geistiger Bedeutung handelt, wie des Buddha, der Kuan-yin oder des Shang-ti, erweisen sich diese als ihres ursprünglichen Wesens entkleidet und entfremdet. Sie erscheinen in einer so vermenschlichten und verbürgerlichten Form oder Auffassung, daß sie als Belege ihres ursprünglichen Sinnes gar nicht mehr in Frage kommen.

So erscheint Buddha hier nicht als ein göttlich glorioses Wesen, sondern als Mensch, als aszetischer Büßer; Kuan-yin nicht als ein himmlischer Erlöser, sondern als ein leibhafter Helfer und Retter; Shang-ti nicht als die himmlische ewige Majestät, sondern in seiner popularisierten Form als Yü-huang-shang-ti, als ein Richter und Vater, der über das Ergehen einer jeden Familie genauen Bescheid weiß. Es erscheinen also diese Gestalten hier in einer vitalen Verbindung mit dem menschlichen Geschehen bzw. unter einem vermenschlichten Aspekt.

Die Darstellungsmotive der Steatit-Bildnerei beziehen sich vornehmlich auf solche Gestalten, deren Bereich zwischen dem der niederen Mythologie und dem der höher religiösen Vorstellungen liegt. Auf Gestalten solcher Art, die mit der bürgerlichen Interessensphäre verknüpft sind oder sich verbinden ließen. Es sind dies einmal die mythologischen Göttergestalten im engeren Sinne, dann die segenspendenden Laren, die Glücksgeister, die mannigfaltigen Schutzgottheiten und Schutzpatrone, sowie die aus Erlöser- und Mittlerwesen zu Helfern und Rettern gewordenen Gestalten. Wir begegnen hier dem obersten Herrn und dem Spender des Lebens Yü-huang-shang-ti, der Königinmutter des Westens Hsi-wang-mu, dem Gotte des langen Lebens Shou-lao, den Schutzgottheiten und Patronen der Literatur, deren Haupt Wên-ch'ang ist, dem Liu-Hai, als dem Vertreter des Reichtums, den Pa-hsien, soweit es sich um deren Rolle als Schutzpatrone handelt, der Kuan-yin als einer kinderschützenden und kindergewährenden Gottheit, aber auch als einer Retterin aus irdischer Not, sowie dem Ti-ts'ang als einem Retter aus den Gefahren der Unterwelt und der Dunkelheit. Bei all diesen Figuren liegt ein gleicher Grundzug vor, nämlich der einer irdisch helfenden, beschützenden und segenspendenden Wirksamkeit. Alle sind auf Grund dieser Funktion vermenschlicht und konkretisiert; gleich, ob es sich um Wesen handelt, die ursprünglich Erlösungssymbole und religiöse Fiktionen sind, oder Natur- und Sterngottheiten, mythologische Phantasiegebilde oder Menschen. Niemals nehmen die Verbildlichung und die attributive symbolische Kennzeichnung wesentlichen Bezug auf ihren Ursprung und ihr eigentliches Wesen, sondern immer nur auf die bestimmten Funktionen, die sie dem Menschen gegenüber zu erfüllen haben.

Diese durchaus vom Menschen ausgehende und als solche bürgerliche Einstellung bekundet sich auch darin, daß das Interesse in so besonderem Maße Gestalten und Erscheinungen menschlicher Art oder historischen Ursprungs zugewandt ist. Es sind dies einmal die ursprünglichen religiösen Individuen und die Heroen, andererseits viele der Hsien, der Genien; Erscheinungen, die weniger der Mythologie, als der Legende angehören. Hier treten uns neben den 18 bzw. 500 Gestalten der Lo-han, unter denen außer Phantasiegestalten indische und chinesische Mönche, Sektenstifter und selbst ein

chinesischer Kaiser figurieren, die Ahnengestalten großer Männer entgegen, die sich durch besondere Tugenden ausgezeichnet haben oder für das Allgemeinwohl von hervorragender Bedeutung gewesen sind, wie Confucius, Lao-tse und Kuan-Yue, sowie endlich die Gestalten der zur Unsterblichkeit gelangten Genien.

In zwiefacher Art ist die bürgerliche Lebenshaltung an diesen Gestalten interessiert; einmal im Hinblick auf die durch Tugenden, Taten und Ehren hervorragenden und ausgezeichneten Heroen, d. h. im Sinne der Glorifizierung der im Menschen selber liegenden Möglichkeiten, soweit diese sich nicht auf sein eigenes Interesse beziehen, wie auch im Sinne der Anerkennung einer höheren staats- und gesellschaftserhaltenden Moral, die dieser Verehrung zugrunde liegt. Denn das in diesen Gestalten verherrlichte menschliche Streben ist ein solches, das über den Eigennutzen hinausgeht, das voller Hingabe und Aufopferung ist. Hierin liegt auch das Heldische des Heroen begründet, auf das, soweit es nicht revolutionär ist, stets und überall das bürgerliche Kollektivinteresse reagiert. Dies gleiche Interesse ist es, auf Grund dessen sich in besonderen Fällen die private Ahnenverehrung zu einem Heroenkult erweitert hat. Wie es auch bezeichnend ist, daß Gestalten wie die des Confucius und des Kuan-ti sowohl dem häuslichen wie dem offiziellen Staatskulte angehören. Dabei kann, wie gerade diese beiden Gestalten zeigen, die ins Bereich des Religiösen erhobene Auszeichnung bis zur völligen Vergöttlichung und Verkultlichung ansteigen.

Anders ist die Art, in der sich das bürgerliche Interesse mit den übrigen Gestalten menschlicher Provenienz verknüpft. Entscheidend dafür ist, daß in der Idee dieser Gestalten das einzelmenschliche Streben nach Überhöhung seine absolute Anerkennung und Glorifizierung findet. Mag auch Ziel und Streben dieses Individualinteresses geistiger oder religiöser Art sein, so bleiben beide doch stets auf den Einzelmenschen gerichtet und übersteigen nicht den Bereich des einzelmenschlichen Egoismus. Stets bleibt es der Einzelmensch, der für sich eine Überhöhung anstrebt; sei es im Sinne einer Erkenntnis und höheren Weisheit oder im Sinne leiblicher Unsterblichkeit und höherer Macht. Sowohl beim Eremiten wie beim Magier und Genius liegt eine Absonderung im Individualinteresse vor, wobei selbst illegale und okkulte Mittel und Wege volle Berechtigung und Anerkennung finden.

Der bürgerliche Egoismus suchte seine eigenen Wünsche in diese Gestalten hineinzuinterpretieren, um für sie eine Anerkennung auf höherer Basis zu finden. Es handelt sich dabei zumeist um den Kardinalwunsch nach Lebensverlängerung, nach Unsterblichkeit, nach Überhöhung des leiblichen Daseins, auf den die Gattung der zur Unsterblichkeit aufgestiegenen Genien oder die Gestalten des Shou-lao und des P'êng-tsu antworten. Diese Unsterblichkeitsvorstellung schließt in sich den Traum eines vollkommenen

Lebens ein, d. h. im bürgerlichen Sinne, eines heiteren, sorglosen und unbelasteten Daseins. Diese Vorstellung besitzt eine Analogie in der Vorstellung des buddhistischen Paradieses, doch mit dem Unterschiede, daß das „bürgerliche Paradies" nicht überweltlicher und imaginativer Art ist, sondern der Erde und den irdischen Freuden verbunden ist und ähnlich der irdischen Welt vorgestellt wird. Auch hier erweisen sich die Unterschiede zwischen volkstümlich religiöser und bürgerlicher Anschauung.

Zu dem Wunsch nach Lebensverlängerung gesellt sich jener nach Macht; jedoch nicht in bezug auf die Gesellschaft und die feststehende menschliche Ordnung, sondern in bezug auf das Universum. Diese Art der Überhöhung bedeutet keine Überwindung des Irdischen, keine Befreiung, sondern eine Erweiterung des Lebensradius und eine Potenzierung der eigenen Möglichkeiten. Es geht hier um den Besitz höherer magischer Kräfte, um Fähigkeiten übernatürlicher Art, wie solche: ungehindert durch den schrankenlosen Raum zu wandern, Schlaf und Nahrung entbehren zu können, seinen Körper beliebig zu verlassen, Zwiesprache mit den Tieren wie mit den höheren Geistern zu pflegen, alle menschlichen Gedanken zu erraten und das Naturgeschehen nach eigenem Willen zu lenken. Diesen Typus vertreten vornehmlich die Lo-han, und zwar in Abwandlung ihrer ursprünglichen Bedeutung; auch bei den Hsien kehren die gleichen Züge wieder.

Interessant ist, wie im Darstellungsbereich der Steatit-Bildnerei auch der Gestalttypus des Eremiten und Weisen, wie er besonders vom Zennismus ausgeprägt ist, wiederkehrt. Darin liegt kein Widerspruch zur bürgerlichen Auffassung, die vielmehr stets aus einem inneren Anderssein heraus geneigt ist, das Heldische wie das Aszetische zu bewundern und poetisch zu verklären und im Typus des Weisen zugleich das Ideal der Unabhängigkeit, der Bedürfnislosigkeit und des Enthobenseins von allen Lasten und Pflichten verkörpert sieht. Die Gestalt des Lao-tse ist hier das Urbild solcher Darstellungen geworden. Im selben Sinne hat die bürgerliche Auffassung die geistige Sinnbedeutung ähnlicher Typen ins Wortwörtliche bezogen, indem sie an Stelle der geistigen Heiterkeit das leiblich reale Wohlergehen setzte, wie bei der Gestalt des Pu-tai und im gewissen Sinne auch bei den Gestalten des Freundespaares Han-shan und Shih-tê.

Als Ganzes genommen handelt es sich auf der einen Seite um eine Vermenschlichung religiöser Ideen und Gestalten, und umgekehrt auf der anderen Seite um eine Idealisierung menschlicher Wesen. Da sich beide Richtungen durchkreuzen und einen gemeinsamen Schnittpunkt ergeben, die beiden Tendenzen zur Vermenschlichung wie zur Idealisierung in einem dauernden Verhältnis der Kommunikation stehen, so ergibt sich für die Gestaltmotive und ihre Verbildlichung eine einheitliche Ebene.

Die darstellerische Ebene dieser Gestaltmotive liegt parallel jener, der die Legenden und Heiligengeschichten, die Märchen und der phantastische Roman angehören. Hier

wie dort ist es die gleiche Welt der Wirklichkeiten und der Wunder, des Realen und des Phantastischen, der Verknüpftheit von Menschlichem und Geisterhaftem. Der ganzen Erscheinung nach konkret, weltlich und diesseitig, der Bedeutung und dem Geschehen nach aber überirdisch. Das heißt nach unserer Auffassung, nicht nach der des Chinesen, der nur ein einziges universales und komplexes Diesseits kennt, aber kein Jenseits, und nur von einer einzigen Selbstverständlichkeit weiß, und zwar der des realen So-Seins. Der Chinese sitzt sozusagen mit seinen Göttern und Geistern am selben Tische und sendet seine Boten gleicherweise in den Himmel wie in die Unterwelt. So liegt hier auch kein innerer Widerspruch vor zwischen der Bedeutung und der Erscheinung unserer Figuren.

Die Steatit-Bildnerei belegt mit ihren Darstellungsmotiven, als Ganzes genommen, eine lebensoptimistische, heitere und diesseits frohe Weltanschauung des bürgerlichen Menschen, die in gesunder Vitalität die Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt zu regeln versteht; und die auch die dunkleren Abgründe des Dämonischen und des Unterweltlichen nicht vergessen läßt. Eine Weltanschauung, in der man jedoch nicht nach der ewigen Größe eines Gottes suchen darf wie ebensowenig nach den Erschütterungen einer Seele und nach den gewaltigen Zeugen einer Offenbarungskunst.

II. DER FORMBEREICH DER STEATIT-BILDNEREI

DEM BÜRGERLICHEN INTERESSE AM BIOGRAPHISCHEN, LEGENDÄREN, AM Geschehnis entspricht mehr die Schilderung als die bildliche Gestaltung. Die literarische Form ist die der bürgerlichen Einstellung unmittelbar zugeordnete Ausdrucksweise, von der sich auch alle bildnerischen Darstellungen abhängig erweisen.

Keineswegs aber findet sich das bürgerliche Interesse mit der literarischen Niederschrift erschöpft, sondern drängt vielmehr, und zwar auf Grund eines starken Realitätsgefühles, über das Wort hinaus zur Anschauung, zur sinnlichen Berührung, zum Konkretum. Der bürgerliche Mensch bedarf der handgreiflichen Realität des Objektes. An ihr vermögen nicht nur sein Wirklichkeitssinn, sondern auch sein zweifelloses Besitzverlangen und seine Freude am Schmuck, am künstlerisch Reizvollen oder Ausdrucksstarken, Befriedigung zu finden. Zu einer Verbildlichung aber zwangen auch, was in unserem Falle vielleicht als noch wichtiger zu gelten hat, die kultliche wie die magische Bestimmung, die Sichtbares, Gegenständliches voraussetzt.

Die bildnerische Verwendung der literarisch gegebenen Motive beschränkt sich keineswegs nur auf die Steatit-Plastik. Nicht nur ihre Gestalt- und Symbolmotive, sondern auch ihre Formmotive kehren in der Gesamtheit der spätzeitlichen künstlerischen Produktion wieder: in der Malerei, in der volkstümlichen Illustrationskunst, in der Kleinbildnerei aus Ton, in Porzellan, Holz und Bambus, in Halbedelsteinen und Elfenbein, in den Textilmustern sowie auch im Porzellandekor. Insofern ist die Steatit-Plastik auch von der Gesamtproduktion der Zeit abhängig, in deren Rahmen sie selber nur einen beschränkten Einzelbezirk darstellt und nur eine intermittierende Rolle spielt. Jedoch in einer ihr eigenen Weise.

Dieser ihr eigene und besondere Charakter beruht auf dem Material und dessen spezifischen Qualitäten, die nicht nur den Tendenzen des bürgerlichen Zeitgeschmackes, sondern auch den darstellerischen Anforderungen in hohem Maße entgegenkommen. Die besondere Eignung liegt darin, daß sich im Steatit die Eigenschaften des Steines, eines der plastischen Form zugeordneten Materials, mit denen der Weichheit und der Farbigkeit verbinden.

Es handelt sich dabei sowohl um die Steatite als um das in China häufig vorkommende Agalmatolith. Das Steatit ist seiner chemischen Zusammensetzung nach ein wasserhaltiges Magnesiumsilikat, sehr weich und von reiner weißer Farbe oder grünlicher, gelblicher und milchiger Färbung. Das Agalmatolith ist ein wasserhaltiges Tonerdesilikat, etwas härter und von gelblichgrauer bis fleischroter Färbung bzw. grünlich grau oder dunkel getönt. Die Farbtönungen als solche gehen auf verschiedenartige Eisenverbindungen zurück.

Dies Material, dessen Weichheit eine große Bildsamkeit und einen leichten Schnitt verbürgt und eine starke Auflösung der Masse sowie detaillierte Durchbildung ermöglicht, entspricht als Werkstoff, in prädestinierter Weise, der in dieser Spätzeit akuten realistischen und interpretativen Auffassung: ihrer Freude an Bewegung, an gegenständlichem Reichtum und attributivem Beiwerk. Im engeren Sinne eignet sich das Steatit auch besonders für den stark anekdotischen und erzählerischen Charakter der inhaltlich vorliegenden Motive, dem an sich eher die malerische Form in ihrer größeren räumlichen und gestischen Freiheit entspräche.

Jedoch fehlt der Malerei gerade das, was zur Erfüllung der kultlichen und magischen Funktionen erforderlich ist; nämlich das drei dimensional Körperliche, das handgreiflich Dingliche eines Objektes; worauf eine religiöse Praxis, die dem Bürgertum angehört, am wenigsten verzichten kann. Denn dem Bürgertum mangeln ebenso mystische Fähigkeiten wie die Kräfte der Imagination und der suggestiven Vermittlung.

Ein anderer Grund, der die plastische Form bedingt, ist der, daß die Figuralplastik am unmittelbarsten dem personal-vermenschlichten, konkretisierten Charakter der Darstellungsmotive entspricht.

Die weitere, dem Steatit besondere Qualität: der Farbigkeit, kommt in besonderem Maße jener Zeittendenz entgegen, die auf dekorative Wirkungen ausgeht, auf den Augenreiz, auf eine ästhetische Differenzierung und Verlebendigung der Oberfläche, auf das Spiel und den Wechsel farbiger Nuanzen, durch die zugleich auch die stofflichen Kontraste hervorgehoben werden.

Diese Farbigkeit erfüllt aber gleichzeitig auch noch einen symbolischen Ausdrucks zweck, der im Zusammenhang mit der in China weitverbreiteten Farbensymbolik steht. So enthält beispielsweise das Gelb in der Figur des Yü-huang-shang-ti (Farbentafel II) einen Bezug auf dessen imperiale Stellung und Bedeutung, wie auf sein solares Wesen; während dem Rot des Pfirsich bei der Shou-lao-Figur (Textabb. 9) auf Grund der Zuordnung des Rot zum Mittag, Süden, Sommer usf. eine magische segenspendende und Dämonen verscheuchende Bedeutung zufällt. Auch im Sinne der Unterstützung des allgemeinen darstellerischen Ausdrucks spielt die Farbigkeit eine große Rolle. So zeigt

der Kriegsheld und Kriegsgott Kuan-Yü ein brennendes Rot (Farbentafel IV), die Gestalt des büßenden Siddhârta ein ernstes und stumpfes Schwarzgrau (Farbentafel VII), die würdevolle Gestalt des Literaturgottes Wên-ch'ang ein kaltes schwärzliches Grün (Tafel 35); oder die Kuan-yin (Tafel 56—59) erscheint in Übereinstimmung mit der Legende als die „Weißgewandete", während die helle, transluzide Steinsorte für mädchenhafte Gestalten Verwendung findet (Textabb. 1, Tafel 4—5).

Die besondere Freude am Material, besonders aber an farbigen Steinsorten, ist in China durchaus verbreitet; weil die Farbigkeit, verbunden mit den Qualitäten des Festen und Kompakten, des naturhaft Organischen, des Dauerhaften und Unzerstörbaren Eigenschaften sind, die für den Chinesen einen tieferen Sinn einschließen und für ihn Ausdruck hoher himmlischer Potenz und damit der Ewigkeit bedeuten oder eine Verkörperung solarischer Yang-Energien darstellen.

Daraus erklärt sich auch, daß Objekte der Malerei niemals einen praktisch-magischen Zweck oder eine Funktion im Rahmen des häuslichen Kultes durchaus zu erfüllen vermögen, jedenfalls nicht in dem Maße, wie die plastischen Objekte, deren Stoff an sich bereits für den Chinesen magische Kraft besitzt, und daher besonders für die Darstellung solcher Gestalten wie prädestiniert erscheint, die die in der Weltseele wirkenden positiven Energien verkörpern. Abgesehen von der späteren Exportware ist es daher auch nicht zufällig, daß das Steatit, das die Qualitäten des Organischen, Dauerhaften und Farbigen vereint, für derartige Darstellungen reserviert gewesen zu sein scheint.

Abb. 1

Die gleichen Qualitäten besitzen auch, zum Teil in noch höherem

Maße, die Nephrite und andere Halbedelsteine, denen schon seit früher Zeit eine hohe Wertschätzung und magisch-symbolische Bewertung zuteil geworden ist. Während in älterer Zeit die magisch-symbolische Bedeutung für die Verwendung der Nephrite maßgebend war, stützte die spätere Zeit ihre Schätzung mehr auf die dekorativ-farbigen Qualitäten und verwendete dementsprechend die Halbedelsteine vornehmlich im Sinne der Kostbarkeit und des Schmuckes. Die große Härte der Nephrite, die sie zwar als Ausdruck himmlischer und ewiger Kraft besonders wertvoll erscheinen ließ, bedingte bei der bildnerischen Verwertung jedoch eine starke Gebundenheit der Form und zwang zur Vereinfachung und Geschlossenheit. Formelemente, die an sich weder den allgemeinen Tendenzen der Spätzeit noch dem Charakter unserer speziellen Darstellungsmotive entsprechend sind.

Rechnet man den Qualitäten der Steatite: Dem Farbigen, Dauerhaften und dennoch Weichen und Bildsamen, die wahrscheinlich leichtere Materialbeschaffung und das Vorkommen auch in größeren Stücken hinzu, so erscheint ihre besondere Verwendung hinreichend verständlich.

Wie aber einerseits die Eigenschaft des Bildsamen eine bewegte und malerische Auflösung der Masse ermöglicht, so macht gleicherweise die Eigenschaft des Steinig-Festen auch eine gebundene, massig geschlossene und strengere Formgebung möglich. In der Tat kommen, wie wir später sehen werden und wie schon ein oberflächlicher Vergleich zwischen Figuren wie Tafel 7 und Tafel 2 ergibt, beide Arten, eine mehr malerisch wie eine plastisch orientierte Formgebung vor.

Dies bedeutet allgemein gesprochen, daß das Steatit im Gegensatz zu den Nephriten und den anderen harten Steinsorten den größten Spielraum von Formmöglichkeiten bietet. Das gilt auch in bezug auf seine Farbigkeit, die im Gegensatz zum Rosenquarz, Lapis, Amethyst oder Bergkristall eine sehr große Farbenskala aufweist. Diese Mannigfaltigkeit und Variabilität sind auch das letzthin Entscheidende für die besondere Eignung des Steatit, da diese Eigenschaften dem synkretistischen und interpretativen Wesen der spätzeitlichen bürgerlichen Kultur entsprechen.

Trotz der großen Bedeutung des Materials spielt es dennoch bei der Formbildung keine wesentliche Rolle. Es erfüllt lediglich Voraussetzungen, bleibt selber aber sozusagen passiv, und ist wohl ein durchaus geeignetes Medium, jedoch nicht Urheber der Form. Die Formmotive als solche gehen nicht auf das Material zurück, sondern sind übernommen, bereits außerhalb des Bereiches der Steatit-Bildnerei vorgebildet. So weist die Steatit-Plastik nicht nur Züge einer illustrativen, sondern auch einer angewandten Kunst auf. Die Steatit-Bildnerei umfaßt keine eigene, selbständige Provinz des künstlerischen Schaffens, bedeutet keine Domäne originaler und autonomer Produktion. Sie ist sozusagen nicht zunftmäßig

betrieben worden. Vielmehr müssen wir annehmen, daß außer Bildhauern und Steinschneidern sich auch Maler dieses Materials bedient haben, und zwar gelegentlich und zu besonderen Zwecken; oder auch, wie das in China häufig der Fall ist, gebildete und befähigte Dilettanten. Diese Annahme hilft auch die starke Varietät der Formmotive wie die verhältnismäßige Seltenheit von Stücken älterer Art, und damit höherer Qualität erklären.

Als eine mehr inoffizielle, volkstümliche und private Kunstübung scheint die Steatit-Plastik ursprünglich nie eigentlich an die Öffentlichkeit getreten zu sein. Auch scheinen ihre Objekte nicht, wie das Porzellan, als Handelsware oder Exportartikel Verwendung gefunden zu haben. Der Besitz solcher Figuren dürfte wohl auf die begüterten Familien beschränkt gewesen sein, worauf eine kultivierte und temperierte Formgebung, wie auch die verwendeten Steinarten hinweisen, die eine erlesene Sorgfalt der Auswahl voraussetzen und auch selten und daher kostbar gewesen sein dürften.

Diese Annahmen beziehen sich jedoch ausschließlich nur auf die Steatit-Bildnerei der früheren Zeit, deren Werke sich grundsätzlich von der billigen und vulgären Massenproduktion des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart unterscheiden. Feste Anhaltspunkte und Belege für eine Datierung, für die Entwicklung und Verbreitung fehlen uns völlig. Es läßt sich natürlich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Fundorten für Steatit und Produktionszentren annehmen; doch solange wir über die älteren Fundorte, über den Handel mit Steatit, über seine Verbreitung und Bearbeitung nicht eingehender unterrichtet sind, läßt sich mit diesen Momenten nicht operieren. Ebenso müßig wäre es, bei dem synkretistischen Durcheinander aller Verhältnisse und Erscheinungen eine genaue zeitliche Lokalisierung der einzelnen Stücke vornehmen zu wollen. Doch läßt sich aus der allgemeinen künstlerischen und kulturellen Situation, aus sachlichen Indizien der Tracht, der Motive und Ähnlichem wohl schließen, daß die Steatit-Produktion bis in den Beginn der Mingzeit — vorbehaltlich einzelner früherer Stücke — zurückreicht, während des 16. Jahrhunderts, das dem Taoismus besonders zugeneigt war, zu größerer Bedeutung gelangte und dann bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre populärste Verbreitung erlebte; bis sie, in ähnlicher Weise wie das Porzellan, gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Degeneration und der Vulgarisierung anheimfiel.

DER ALLGEMEINE FORMCHARAKTER DER STEATIT-PLASTIK LÄSST SICH nicht eindeutig bestimmen. Diese Negation aber enthält zugleich die erste positive Bestimmung: nämlich des Uneindeutigen. Dies Uneindeutige beruht schon zum Teil auf der gesamten äußeren Situation des Spätzeitlichen, Bürgerlichen und Synkretistischen, insbesondere auch auf der intermittierenden Rolle der Steatit-Plastik und ihrer all-

seitigen Abhängigkeit. In dieser Uneindeutigkeit spiegelt sich der interpretative Grundzug der bürgerlichen Kultur wieder, die nicht von sich aus Situationen schafft, sondern lediglich auf gegebene reagiert. So ist für den Formbereich der Steatit-Plastik bezeichnend, daß er verschiedene Fronten aufweist. Sein Charakter wird von einem kombinativen Grundzug beherrscht, der sich in mannigfaltigen Verbindungen und Vermischungen äußert. So in bezug auf die mannigfaltigen Zweckverbindungen als Schmuck und Unterhaltung, als magisches Mittel und kultisches Objekt. So im Hinblick auf das Material, soweit man es als eine Synthese plastisch körperhafter und farbig flächenhafter Elemente ansieht. So auch im Hinblick auf die Vermischung malerisch oder plastisch orientierter Formwerte. Und endlich in bezug auf die verschiedenen Ausdrucksbedeutungen im Sinne des Gegenständlichen, des Stofflichen, des Literarischen und des Symbolischen.

An Stelle der reinen autonomen Formbeziehung und der damit verbundenen Ausdrucksunmittelbarkeit ist die illustrative Form getreten, die sich an einem von außen gegebenen Motiv orientiert.

Diese Darstellungsmotive erlangen durch die Kommunikation der beiden Tendenzen — die Vermenschlichung höherer und die Überhöhung menschlicher Wesen — eine gewisse Einheitlichkeit. Was für die bildliche Wiedergabe eine einheitlich wiederkehrende Situation bedeutet: die Gestaltung und Veranschaulichung des Charakteristischen, des Menschlich-Individuellen, sowie des Verallgemeinert-Überhöhten und des Repräsentativ-Bedeutsamen. So ergibt sich für die Formgebung als Ganzes, wie in jedem Einzelfalle, eine doppelte Front, da es sich stets um die Vermischungen und den Ausgleich zweier Prinzipien, und zwar realistischer und idealistischer Art handelt.

Die realistischen Formmotive stehen im Dienste einer diesseitig realen Ausdrucksformulierung, einer wortwörtlichen Ausgestaltung und Verstofflichung. Der Körper erscheint in einer rein wirklichkeitgemäßen, individualisierten Fassung, die Oberfläche als eine Folge gegenständlich stofflicher Einzelheiten; der Gesichtsausdruck wird mimisch fixiert, die sachlichen Details, die Attribute und Gegenstände werden ihrem Objektcharakter gemäß akzentuiert. Erst in mittelbarer Weise wird der Bildausdruck durch Formwerte allgemeinerer Art unterstützt, wie etwa durch die Massigkeit oder Zerrissenheit der Anlage, durch krause Kontraste oder glättende Schwingungen der Oberfläche, durch Tiefenbildung oder Flächenführung, durch das kompositionelle Verhältnis der drei Bild- und Körperdimensionen. Doch existieren solche allgemeineren Werte nie per se.

Diese, im übrigen oftmals imposante, Realistik kann dabei sowohl ins Anekdotisch-Erzählerische, ins Genrehaft-Persiflierende übergehen, wie ebenso ins Naturalistische. Letzteres setzt jedoch erst im Laufe der späteren Entwicklung ein, die dadurch gekenn-

zeichnet ist, daß sich die ausgleichende Bindung zwischen den realistischen und idealistischen Momenten lockert und eine einseitige Verschärfung einsetzt.

Der realistischen Tendenz steht jene andere Formtendenz der Verallgemeinerung und Idealisierung gegenüber. Diese idealisierenden Formmomente beziehen sich auf bestimmte kompositionelle, strukturale und rhythmische Bindungen. So auf frontale Anlage und symmetrische Entsprechungen, auf rhythmisch ausbalanzierte Massen- und Körperverteilung, auf Zerlegen der dreidimensionalen Körperlichkeit in selbständige und in sich geschlossene Bildstationen, auf einheitliche Bindungen der Konturen, ornamentale Faltenordnungen und kalligraphische Kurvaturen.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang weiterhin ein allgemeiner Zug zur Vereinfachung. Die realistischen oder individualisierten Einzelheiten werden auf eine allgemeine Formel des Typischen gebracht, zugleich werden sie ihrem materiellen Sondersein entrissen und zugunsten eines einheitlichen Bildganzen ausgeglichen und abgeschwächt. Im besonderen Maße erstreckt sich diese Typisierung auf die Momente der Haltung, der Bewegung sowie auf das Beiwerk. Die Haltung wird nicht im Sinne körperlicher Funktion, sondern repräsentativer Erscheinung formuliert; die Bewegung nicht als ein real aktiver Vorgang, sondern als Symbolhandlung gefaßt und entsprechend zu einer formelhaft prägnanten Geste abgekürzt; das Beiwerk bleibt nicht schlechthin Gegenstand, sondern wird zum Zeichen.

Als Gegengewicht für realistische Sonderwirkungen dient auch das dekorative Moment, das ausgleichend, mildernd und temperierend wirkt; das einer eigenen

Abb. 2

Gesetzlichkeit des Schmückend-Harmonischen, im Sinne des Zeitgeschmackes, gehorcht, und das die Oberfläche ästhetisch und sinnlich-reizvollen Nuancierungen unterwirft.
Wie sich im Verlauf der späteren Entwicklung das Realistische ins Naturalistische vergröberte, so nähert sich hier das dekorative Element einer Erstarrung, kenntlich an einer rein formelhaften Versteifung und konventionellen Schematik. Und zwar ist diese Abwandlung als Folge der einseitigen Betonung eines einzelnen Formelementes anzusehen, was im grundsätzlichen Widerspruch zum charakteristischen Prinzip dieser Kunst der kombinativen Vermischungen und der wechselseitigen Angleichung steht. Das Mischungsverhältnis der realistischen, anekdotisch-erzählerischen, repräsentativen und dekorativen Formelemente ist naturgemäß kein stabiles, sondern richtet sich nach dem jeweiligen Darstellungsinhalt und Gestalttypus.
Die Verstofflichung, die Vergegenständlichung wie der literarische Bedeutungsbezug, die die reine Formunmittelbarkeit aufheben, bedingen eine Ergänzung der nur plastischen Ausdrucksmittel. In der Tat erscheint diese Plastik reich an Elementen malerischer, farbiger, zeichnerischer wie ornamentaler Art.
Das plastische Formelement ist dabei völlig an der Einzelgestalt, am figuralen Einzelkörper orientiert, der im Sinne eines menschlichen Individualtypus ausgestattet wird. Wohl kommen rein plastische Bindungen der Masse und Fläche vor, aber auch dann nur als rein darstellerische Ausdrucksmotive. Im übrigen aber bleiben die dreidimensionale Ausgestaltung und die rein körpermäßige Gliederung der Bildgestalt maßgebend und vorherrschend. An Stelle von Masse — der Einzelkörper, von Geschlossenheit — Auflockerung, von Fläche — das stark aufgefüllte Relief, von Kontinuität der Masse und Oberfläche — die Addition von Kontrasten. Durch Drehungen um die Achse, durch Verschiebungen und Überschneidungen werden die Komponenten des rein Körperhaften und der Tiefe betont. Bewegtheit — wenn oft auch nur im Detail — herrscht vor, ist geläufiger als die Ruhe und das Verharrende. Diese Bewegtheit ist stets motorisch, körperlich, extensiv oder rein gegenständlich, niemals dynamisch und intensiv, als Ausdruck innerer Gespanntheit.
Durch Farbe und Dekorierung werden weitere Belebungsakzente beigefügt. Beides, Farbe wie Dekor nehmen aber weder auf die Masse noch auf die Fläche Bezug, sondern sind in rein stofflicher, darstellerischer oder dekorativer Weise mit der Figur verhaftet, und zwar entweder als farbensymbolischer bzw. ornamentsymbolischer Ausdruckswert oder als malerischer Effekt, bzw. als zeichnerische Flächenfüllung. Die Zeichnung wie die Bemalung werden rein stofflich orientiert, indem sie der stofflichen Charakterisierung eines bestimmten Einzelgegenstandes oder Einzelstoffes dienen. So werden die Ornamentmuster fast durchweg als textile Muster behandelt und beliebig, je nach Fältelung des

Gewandes, zerrissen oder verdeckt. Einen reinen Flächencharakter haben sie jedoch fast niemals. Zeichnerische Momente kehren auch in der Gesichtsbehandlung wieder, in der minutiösen Führung bzw. dem strichartigen Auftrag der Brauen, Lippen und Augenwinkel.

Zweifellos ist die Steatit-Bildnerei stark von seiten der Malerei beeinflußt. So wären ohne malerische Vorbildung und malerische Ausgereiftheit weder die Elastizität, das kontrastreiche Nebeneinander von Details und deren spielende Übergänge, der Fluß der Linien, die Faltenschwünge, noch deren nachgiebige Verschiebungen und Verwerfungen, wie das Schwellen und Verengen der Faltenzüge denkbar.

In dieser virtuos flüssigen und nuanzierten Behandlung glaubt man oft mehr den Duktus einer malenden, malerisch- oder zeichnerisch-geübten als einer bildnerisch formenden und plastisch gestaltenden Hand zu verspüren.

Auch Aufbau und Gestus, Gliederung und Bewegung sind malerisch-räumlich orientiert. Der Aufbau zeigt, im Gegensatz zu einer von der Masse ausgehenden plastischen und geschlossenen Struktur, eine körperlich reiche, azentrale Gliederung und Anlage, die sich über das Natürlich-Lastende und Verharrende der Masse hinwegsetzt. Die Haltung ist entsprechend frei und gelöst, von einer Lässigkeit und Nachgiebigkeit, die den umgebenden Raum und die Raumbeziehung als Voraussetzung haben. Auch die einzelnen Motive der Haltung deuten mit Vorliebe räumliche Vorgänge an: Schreiten, Neigen, Verharren oder komplizierte oft momentane Stellungen anderer Art. Gestus und Konturen verraten ebenfalls den räumlichen Bezug. Der Gestus ist trotz seiner repräsentativ symbolischen Bindung frei entfaltet, ausladend, oft von spontaner Vehemenz: ein körperlicher Vorgang im Raum. Die Konturen mit ihrer Schmiegsamkeit, ihren Überschneidungen, ihren ausladenden oder auflösenden Akzenten haben Bezug auf den Körper als einer dreidimensionalen Erscheinung im Raum. Durch die oftmals tiefe Aufwühlung der Oberfläche, durch Unterschneidungen und bewegte Reliefierung sprechen sich, unterstützt von der Farbigkeit, malerische Licht- und Schattenwirkungen aus.

Trotz solcher starken malerischen Affinität kann man aber nicht von einer Auflösung der plastischen Form sprechen. Denn alle malerischen Momente konzentrieren sich auf den figuralen plastischen Einzelkörper als konstituierendes Element der Bildform und setzen sich körperhaft um.

Das Verhältnis der verschiedenartigen Formelemente ist ein ständig wechselndes. Nie handelt es sich um ausschließliche Werte und reine Typen, sondern stets um Vermischungen und Relationen. In diesem kombinativen Grundzug, der eine Fülle von Varianten zeitigt, bestätigt sich die interpretative Art der bürgerlichen Kulturbildung.

Diese Variabilität kann weit gespannt sein, so daß starke Gegensätzlichkeiten erreicht werden. Das erhellt sich, wenn man die strenge frontale und repräsentative Flächigkeit der Wên-ch'ang-Figur Tafel 35 mit der aufgelöst-zerrissenen, derb-realistischen Körperlichkeit der Li-T'ieh-kuai-Figur Tafel 22 vergleicht oder die Ruhe und Massigkeit der Yü-huang-shang-ti-Figur Tafel 2 mit der impulsiven Bewegungsgebärde der P'êng-tsu-Figur Tafel 14; die geglättete, vollrunde Weichheit der Kuan-yin-Statuette Tafel 56 mit der eckigen, spitzig-gekanteten Schärfe der Figur Tafel 45; die weiche, räumliche Aufgelöstheit der Eremitengestalt Tafel 6 mit der steinigen Schärfe der Lo-han-Figur Tafel 64; die feine ornamentale Zeichnung und nuanzierte Oberflächengebung der Figur Tafel 27 mit der aufgewühlten verdickten und unruhig belebten Reliefierung der Pu-tai-Gestalt Tafel 63; die zarte, durchschimmernde Farbstimmung der Figur Tafel 4 mit dem brennend-feurigen Rot des männlichen Kuan-ti (Farbentafel IV).

Abb. 3

Diese augenfällig zutage tretenden Unterschiede legen auch die wirkenden Tendenzen individualisierender Kennzeichnung bloß. Diese Individualisierung aber nimmt nie die Schärfe einer porträtartigen Formulierung an, sie führt nicht zur Erfassung des Einzelmenschlichen in seiner natürlichen Spontaneität, sondern verbleibt in den Grenzen einer allgemeinen Kennzeichnung und bezieht sich immer nur auf einen bestimmten Typus. Solche Typen sind dann mit großer einzelgestaltlicher Ausdrucksprägnanz gefaßt, so beispielsweise Typen des Magiers, des Eremiten

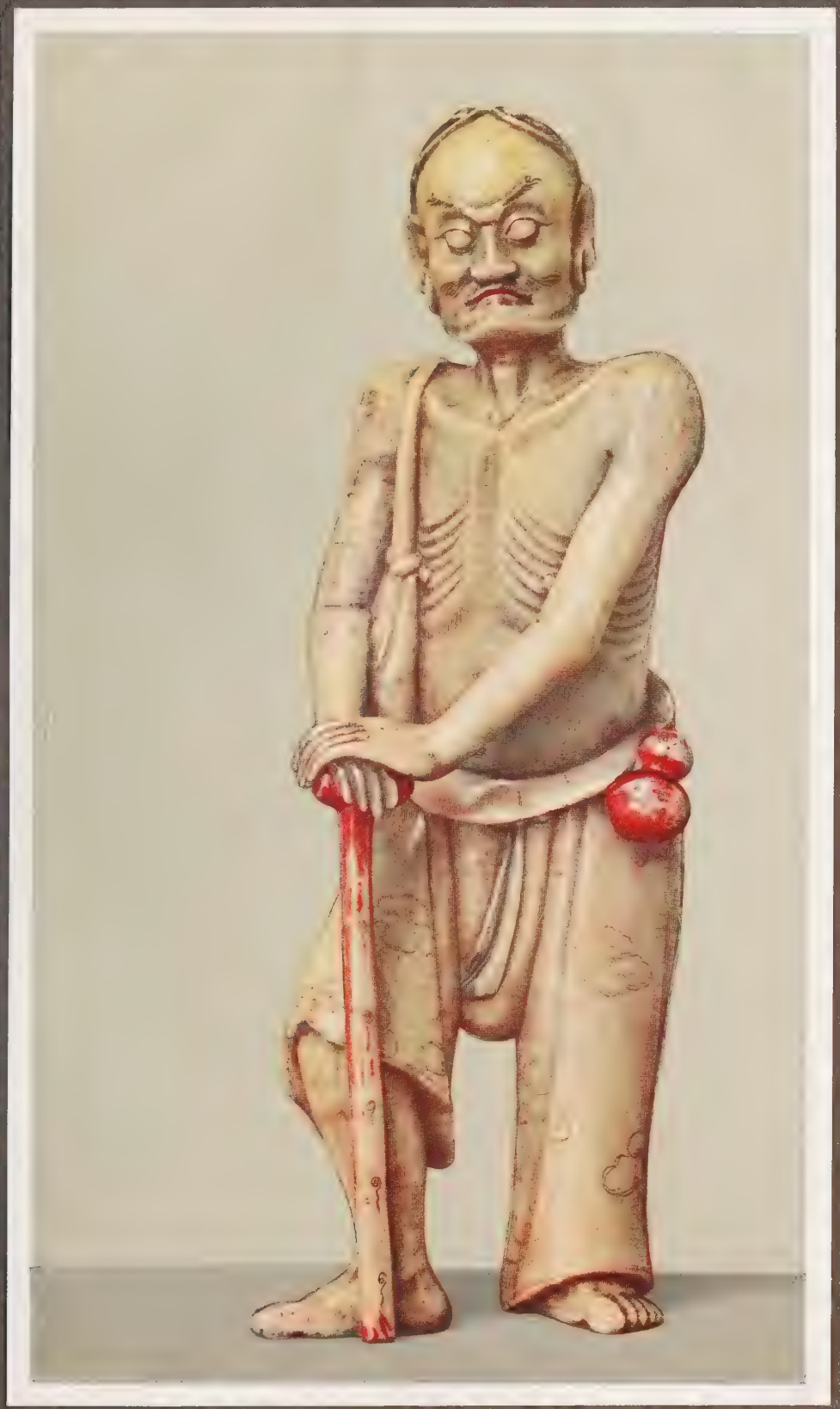
und Weisen, des Kriegers, des Hofmannes und Beamten, des behäbigen Bürgers, der eleganten Frau oder des zarten Mädchens, des Bauern, Bettlers, verwegener Burschen; dazu kommen die legendären oder religiösen Einzelmotivtypen, wie: der Pfirsichdieb Tung-fang So, Li T'ieh-kuai, Kuei-hsing, Liu-Hai, Shih-tê, Sun-se-miao, Ho-shang, Ta-mo, Kuan-yin und Ti-ts'ang.
Dieser Typencharakteristik entspricht eine starke Ausdrucksindividualisierung, die sich vornehmlich der mimischen Akzentuierung, der stimmungsmäßigen und physiognomischen Betonung bedient. In der mimischen Realistik setzt sich das erzählerische Interesse sowie die Anteilnahme am Menschen überhaupt unmittelbar um; Beobachtung, wie die durch Schauspiele und Aufführungen vermittelte Anschauung mögen dafür reiches Material und mancherlei Anhaltspunkte geliefert haben.
Innerhalb der Gesichtsbildung lassen sich zwei Haupttypen, zwischen denen sich die Variantenbildung abspielt, unterscheiden. Die eine Art ist durch eine in der Fläche gehaltene Bildung gekennzeichnet, mit zeichnerisch und malerisch aufgetragenen Details, als Ganzes klar, einfach und vorwiegend von jugendlichem Äußeren (z. B. Tafel 24). Die andere Art dagegen zeigt eine mehr plastische und massige Anlage, mit stark entwickelter Reliefbildung, übertreibender Charakterisierung und Belebung der Einzelheiten, vorwiegend von älterem, männlichen Äußeren (z. B. Tafel 73).
Es sind die verschiedenartigsten Typen in ihrer Unterschiedlichkeit in bezug auf Alter, Geschlecht, Rang, Stimmung und Tätigkeit zur

Abb. 4

Abb. 5

Anschauung gebracht. Diese Ausdrucksskala reicht von der lächelnd hingegebenen Verträumtheit eines Eremiten (Tafel 6) bis zur magischen Willensgespanntheit eines Lo-han (Textabb. 11), von einer heiteren Bedürfnislosigkeit (Tafel 10) bis zur persiflierenden Kennzeichnung sensualistischen Genusses (Tafel 63); von der beamtenhaften Würde eines Wên-ch'ang (Tafel 35) bis zur Dämonenhäßlichkeit eines Kuei-hsing (Tafel 36), von der soldatischen Energie eines Kuan-ti (Tafel 33) bis zum einfältigen Grinsen eines Tölpels wie des Shih-tê (Tafel 77), von der mädchenhaften Anmut und Frömmigkeit (Tafel 54) bis zur Koketterie einer eleganten Dame (Tafel 4), von der verwegenen Ausgelassenheit eines Liu-Hai (Tafel 48) bis zum fanatischen, leidenschaftlichen Ernst des Li-T'ieh-kuai (Tafel 20), von der abgearbeiteten Müdigkeit eines Bauern (Tafel 51) bis zur Freude eines gottseligen Trinkers (Textabb. 5), von der konzilianten Höflichkeit eines Gesellschaftsmenschen (Tafel 42) bis zur stillen Frömmigkeit eines Ti-ts'ang (Tafel 78).

Alle aufgezeigten Momente, die sich als charakteristisch für die Steatit-Bildnerei erwiesen, entsprechen im Gegensatz zur Großplastik und ihren Gesetzen dem kleinangelegten Format dieser Plastik. Schon die Einordnung der Steatit-Figuren in das häusliche Wohnmilieu setzt eine Verstofflichung und Vermenschlichung der Formen und der Auffassung, d. h. eine sozusagen familiäre Angleichung und Kennzeichnung im Sinne des Zeitmilieus, voraus. Ebenso hängen damit die Grundzüge einer gewissen Intimität, spielenden Bewegtheit und Lässigkeit, der Buntheit und Nuanzierung zusammen. Die Nah-sicht, die das kleine Format erfordert, erheischt Deutlichkeit, abtastbare Prägnanz, und verlangt nach erzählerischer Fülle. Diese Figuren wollen nicht nur angeschaut, sondern auch gelesen werden. So verbindet die Steatit-Plastik Detaillierung und Reichtum mit Deutlichkeit und formelhafter, schriftartiger Kürze.
Als Ganzes bedeutet die Steatit-Plastik gleichsam ein Sammelbecken, in das der Form- und Darstellungsreichtum einer alten Kultur abgeströmt ist, um in einer bürgerlich-intimen oder volkstümlich-derben Art eine neue Interpretation zu finden, an der gleicherweise die Vorstellungslebendigkeit wie der Wirklichkeitssinn, die Anschauungsfreudigkeit wie das Interesse am Menschen, die Freude am unterhaltenden Spiel und am Schmuck wie ein kultliches und magisches Bedürfnis beteiligt sind.



III. DIE EINZELBILDWERKE UND IHRE GRUPPIERUNG

DEM SYNKRETISTISCHEN UND INTERPRETATIVEN CHARAKTER ENTsprechend weist die Steatit-Bildnerei in bezug auf die einzelbildlichen Erscheinungen eine große Mannigfaltigkeit der Formvarianten wie der Darstellungsmotive auf. Der Versuch, diese Einzelbildwerke zu klassifizieren, hat eine Aufteilung in sechs verschiedene Gruppen ergeben.

Diese Gruppen lassen sich in Kürze folgendermaßen charakterisieren: 1. die lyrisch-malerische Gruppe, unter Einfluß der zennistischen Geistesrichtung; 2. die Gruppe des plastischen Realismus, vornehmlich in bezug auf den Gestalttypus der Lo-han; 3. die Figuren repräsentativer Art von plastisch gebundener Formgebung und sachlich nüchternem Ausdruck, unter wahrscheinlichem Zusammenhang mit der, dem Ahnenkult dienenden Porträtmalerei; 4. die dekorativ gerichtete Gruppe von zeichnerisch miniaturhaftem, höfisch-kultiviertem und verweiblichtem Mingtypus; 5. die dekorativ orientierte Gruppe, in Anlehnung an den weichen, vollgerundeten Formtypus der Porzellanbildnerei der Mingzeit; 6. die volkstümlich-synkretistische Gruppe des derb sinnlichen, erzählerischen Realismus, in engem Zusammenhang mit dem Bereiche der Legenden und Wundergeschichten der Volksliteratur.

ERSTE GRUPPE. Die erstgenannte Gruppe, für die als Beispiele Figuren Tafel 6—13, 39—41, 60—61, 78—80 dienen mögen, findet ihre besonderen Kennzeichen in einer fließenden Formbehandlung von malerisch-räumlichem Charakter, sowie in einer lyrisch-stimmungsvollen, oftmals innerlich vertieften oder geistig pointierten Ausdrucksgebung. Am reinsten findet sich diese Auffassung ausgesprochen bei Darstellungen vom Gestalttypus der taoistischen Weisen und Eremiten, wie sie als figürliche Staffage auch die Landschaftsbilder der im wesentlichen zennistischen Tuschmalerei beleben.

Mit dem Geiste dieser Darstellungen, wie mit dem Stil dieser Malereien kann unsere erste Figurengruppe als verwandt gelten; allerdings mit der Einschränkung, daß als Komponente nicht mehr die frühe und ursprüngliche, sondern die spätere Yuean-Phase in Frage kommt, in deren Malerei sich den Landschaften eine reichere Staffage

einfügt, in der das Gegenständliche und Gestaltliche als Einzelerscheinung stärker betont ist, und in der sich ein leichter Manierismus geltend macht. Im selben Maße nun, wie der philosophisch gerichteten, dichterischen und naturhingegebenen Zen-Stimmung als Formäquivalent die Malerei entspricht, zeigt auch der Duktus unserer Figuren einen mehr malerischen als plastischen Charakter. Sie scheinen sozusagen aus der malerisch-räumlichen Atmosphäre zurückgenommen, herausgeschnitten zu sein, doch so, daß sie noch immer ein Hauch räumlicher Weite umgibt, der ihren Ausdruck und ihre Bewegungen bestimmt. Es ist, als ob hier das malerische Motiv von „Mensch und Landschaft" auf die personale Formel eines einzelgestaltlichen Motives gebracht sei, wobei sich das landschaftliche Element verflüchtigt und nur noch in der reichen floralen Ornamentik nachklingt, mit der die Gewandung dieser Gestalten umsponnen ist (Tafel 8, 9).

Abb. 6

Die malerische Räumlichkeit verleiht diesen Figuren das Leichte, Momentane, Schwebende. Im Rahmen dieser räumlichen Freiheit entwickeln sich die leisen Bewegungen des Schreitens und Neigens, des Verharrens oder wandernder Trunkenheit (Tafel 6, 8, 14). Sie ermöglicht die zwanglose Verbindung zweier Figuren zu einer Gruppe und das Wechselspiel der Beziehungen von einer Figur zur anderen. Mehr formal-rhythmisch gefaßt in der Gruppe Tafel 8; mehr gedanklich-darstellerisch in der Gruppe Tafel 13: in der Begegnung zweier

Eremiten, die haltmachen, inneren Austausch der Gedanken pflegen, um ebenso leicht wieder auseinanderzugehen, ein jeder seinen Weg.

Aber nicht nur die wohltemperierte Melodik der Bewegungen, sondern auch die weichen fließenden Konturen, die schwebende Leichtigkeit der Wendungen und der Übergänge, das zarte Verschwimmen der Flächen, das Gleitenlassen der Falten — nur markiert durch wenige plastische Tiefenakzente — bekunden die ausgesprochen malerische und zugleich lyrische Auffassung.

Abb. 7

Auch haben die Körper nicht das Lastende plastischer Masse, die vom Boden aus, als dem tragenden Grunde, orientiert ist, sondern die mühelose Leichtigkeit malerisch-räumlicher Entfaltung, die einer azentrischen Massen- und Gewichtsverteilung gleichkommt. So ist beispielsweise in der kleinen Figur Textabb. 9 der Schwerpunkt in die Oberpartie verlegt, von der aus Masse und Linien abgleiten, um sich nach unten hin zu sammeln und zu verebben. Diese Leichtigkeit der Bewegungen und Verschiebungen im Raum gilt es, von der bei anderen Figuren häufig vorkommenden rundkörperlichen Organisation zu unterscheiden, die eine dreidimensionale Folgerung rein plastisch-körperlicher Anlage ist (z. B. Figur Tafel 74, 75). Ebenso ist die frontale Haltung dieser Figuren, die nur die bildmäßige Fixierung einer bestimmten Bewegung im Raum ist, von der Frontalität zu unterscheiden, die die Summierung aller Bildbeziehungen auf eine Flächenansicht bedeutet, wie es bei einer repräsentativ

Abb. 8

oder symbolisch gebundenen Plastik üblich ist (siehe z. B. Figur Tafel 2 und 35). Bei der Gruppe Tafel 13 ist wohl die gesamte Vorderansicht stark flächig gehalten, aber nicht tiefenplastisch ausgebaut, sondern wie eine Bildebene malerisch belebt, mit einem, in unserem Falle der Tuschmalerei ähnlichen Spiel an- und abschwellender Linien und skizzierend andeutender Striche, wobei die Tiefenunterschiede nicht eine körperlich-plastische, sondern in ihrer Hell-Dunkel-Wirkung eine malerische Funktion erfüllen.

Dem Ausdruck und der Stimmung nach sind die Figuren dieser Gruppe ziemlich einheitlich gerichtet. Und zwar in einer dem Zen-Geist nahestehenden Art, insofern ihr Ausdruck, in Übereinstimmung mit der vegetabilen Rhythmik der Bewegungen und der Haltung körperlicher Gelassenheit, auf eine meditatio passiva eingestellt ist. Es ist die Stimmung des Idyllischen, des Heiter-Innerlichen, des Gutmütig-Unbeschwerten, des Träumenden und Hingegebenen, die für sie kennzeichnend ist. Momente, die ihrem Bedeutungssinn als Eremiten entsprechen. Auch Tierdarstellungen gehören als Exponenten der Naturliebe, des Mitlebens und Mitfühlens mit der Natur und ihren Geschöpfen (Farbentafel-Titelblatt, Tafel 39—41, Textabb. 10) dieser Gruppe an. Eine gleiche naturhingeneigte Einstellung verrät die Ornamentik mit ihren vorwiegend pflanzlichen Motiven von einer oftmals naturalistischen und immer stark detaillierenden Kennzeichnung; verbunden mit dem monumentalen Insignum des langen Lebens; dem Shou-Zeichen (Tafel 8, 9). Jedoch ist ein großer Unterschied zur Zen-Auffassung darin merkbar, daß sie nur andeutet, während man hier stets zu unterstreichen und deutlich auszusprechen geneigt ist; des weiteren darin, daß die rein geistigen Vorstellungen der Zen-Auffassung im Rahmen der Steatit-Plastik verleiblicht und konkretisiert werden.

Innerhalb dieser Gruppe lassen sich noch zwei der Formbehandlung nach unterschiedene Arten aufzeigen. Im einen Falle herrschen klare und präzisierte Deutlichkeit,

eine kultivierte und verfeinerte Formausstattung und ein sehr gepflegter Ausbau der ästhetischen Reize vor. Fast raffiniert abgestimmt in der farbigen Tönung, sowie reich und delikat in der Oberflächenbehandlung. Einen typischen Beleg bietet die schon erwähnte Gruppe Tafel 8, 9 und Textabb. 6, 7. In Figur Tafel 6, 7 kehren, wenn auch in vereinfachter Weise, die gleichen Elemente wieder, wobei noch der liebenswürdig verträumte und lyrisch verinnerlichte Ausdruck, als für die ganze Gruppe bezeichnend, hervorgehoben sei. Spätere, d. h. zweifellos der Nach-Ming-Zeit angehörige Fassungen des gleichen Motives zeigen einen vergröberten, massigeren und etwas lauten Vortrag der gleichen Formelemente (Textabb. 26, 27). Das in scharfer Beobachtung erfaßte und klar umrissene Pferd (Tafel 40, 41), sowie das grazil-bewegte Reh (Farbentafel I) ordnet man am besten dieser Figurenreihe zu.

Dieser Art der Formbehandlung entgegen steht eine andere, die mehr andeutend als scharf präzisierend, mehr verwischend, tuschartig, als detaillierend ist. Im ganzen herber, weniger prunkhaft und reich; in mancher Hinsicht fast grob und primitiv, doch dem Ausdruck nach gesammelter und in der Geste schärfer pointiert. Diese Primitivität, mit ihrer strengen Vereinfachung, ihrer betont bescheidenen und wie nachlässig-anmutenden Formgebung, ist im Grunde nur der bewußte Formausdruck einer — besonders der Zen-Auffassung eigenen — und im Rahmen der bürgerlichen Kunst implementären — Geringwertung der Erscheinung, des sinnlichen Konkretum gegenüber dem Sinnhaften und dem geistigen Wert. Diese Art der Formgebung ist somit

Abb. 9

als das Formäquivalent einer Lebensauffassung zu nehmen, die im Leib nur die belanglose Wohnung der mächtigeren Seele oder des Geistes sieht, und die der irdischen Welt verachtend oder doch unbekümmert, sorglos und bedürfnislos gegenübersteht. Auch in anderen als den Eremitengestalten hat diese Auffassung ihre Darstellungssymbole gefunden, wie in Erscheinungen des Li-T'ieh-kuai oder der beiden Freunde Han-shan uud Shih-tê. Und wie man unter der Maske eines schwachsinnigen Tölpels (Tafel 77) oder eines armseligen Bettlerleibes (Tafel 20) tiefere Wahrheiten verbirgt, so auch in der scheinbaren Grobheit und Anspruchslosigkeit der Formerscheinung als solchen, die aller dekorativen und sinnlich reizvollen Wirkung aus dem Wege geht.

Als Beispiel dieser Art diene die schon erwähnte Gruppe Tafel 13. Auch die, obschon als Ganzes weniger intensive und zeitlich spätere kleinere Figur Textabb. 9, zeigt die gleiche Tendenz kursorischer Abkürzung und absichtlicher Vereinfachung. Die feine Beseeltheit und Innigkeit der kleinen Schafgruppe (Textabb. 10) werden am ehesten, im Zusammenhang mit diesen innerlich belebten doch äußerlich anspruchslosen Figuren, begreiflich.

Eine besondere Pointiertheit des Ausdrucks und der Geste — bei im übrigen summarischer und vereinfachter Formgebung — zeigt die „Dozenten-Figur" (Tafel 10—12). Wie sich im Ausdruck der anderen Figuren das Lächeln des Weisen (Tafel 8) die gedankliche Versunkenheit des Eremiten (Tafel 6) oder eine gutmütige Zufriedenheit (Textabb. 9) formuliert finden, so hier der unbeschwerte geistig pointierte Humor eines lebensklugen Philosophen, der lächelnd doziert, während die Hand auf dem Rücken sich verborgen hält; als ob sie etwas in petto halte, etwas Entscheidendes, das alle Rätsel zu lösen imstande wäre. Aber die Hand ist leer, im Ärmel verborgen. Man muß sich der Gleichnisse eines Chuang-tse erinnern, um den feinen Spott, die geistige Pointe und den tieferen Sinn einer solchen hier volkstümlich einfach und heiter vorgetragenen Darstellung abschätzen zu können.

Elemente des lyrisch-malerischen Stiles kehren versprengt und intermittierend auch im Rahmen anderer Figurengruppen wieder. Die Ausstrahlungen der Zen-Auffassung und ihrer Kunst auf die volkstümlich-bürgerliche Produktion reichen viel weiter, als man auf Grund des exklusiven und aristokratischen Charakters dieser Auffassung annehmen möchte. Das liegt zum Teil auch daran, daß eine große Reihe von Gestalten, die zu den populärsten Darstellungen der späteren volkstümlichen Kunst gehören, hier ihre eigentliche Ausprägung und ihre Sinnformulierung fanden, wie im Fall des Ta-mo, des P'u-tai, der beiden Han-shan und Shih-tê. Aber auch der Lo-han-Kult und seine Entfaltung gehen auf die Kreise der Dhyâṇi-Schule zurück, sowie ebenso die vermenschlichte und lyrische Auffassung der Kuan-yin. So kann es nicht wundernehmen, daß die Zen-Kunst auf die interpretative Volkskunst starke Einflüsse ausgeübt hat.

Figuren, die unmittelbar mit dieser ersten Gruppe in Zusammenhang zu bringen sind, sind die drei Stücke Tafel 78–80, 60–61 und 53–55. Alle drei ausgezeichnet durch eine formale Schlichtheit, eine feine Charakterisierung des Menschlichen und eine als fromm zu bezeichnende Innerlichkeit des Ausdrucks. Ausgezeichnet auch durch eine fließende Bewegtheit, die in gleicherweise räumlich frei, dabei verhalten und leise abgestimmt ist wie in den Figuren Tafel 8 und 6. Bei der Figur Tafel 78–80 wiederholt sich eine ähnliche Pointiertheit der Gebärde wie in der „Dozentenfigur" Tafel 10, wenn auch einem anderen Sinn dienend. Die strenger frontale und wie abgeplattete Flächigkeit — mit ausgesprochener Zerlegung in Front- und Profilansichten — dürfte auf Rechnung dessen zu setzen sein, daß hier, da es sich um die Darstellung eines Bodhisattva handelt, der ursprüngliche Kultcharakter nachwirkt. Allerdings weisen gleichzeitig die Gesichtsbehandlung wie die Weichheit der Konturen und der kalligraphisch bewegte Schwung der Faltenkurvaturen auch auf eine starke malerische Einwirkung hin. In der Priester- oder Ti-ts'ang-Figur Tafel 60–61 wiederholt sich die lässige Melodik der Bewegung, die freie räumliche Nachgiebigkeit und die weich fließende wie schwellende Anlage der Oberflächen, die für die Figur Tafel 7 bezeichnend waren. Dabei kehrt auch hier eine ähnliche körperlich vereinfachende und glättende Behandlung wieder, wie bei der anderen Ti-ts'ang-Figur (vgl. Tafel 79 und 61), nur daß bei der letzteren die Oberfläche stark koloristisch gesteigert ist, an herbstliches Laub gemahnend, durch dessen verschwimmende dunkele Farben sich die feinen Goldlinien der Ornamente hinziehen. Von einem natürlichen Fluß der Bewegung und der Linien, als Ganzes geschlossen und schlicht, ist die Figur Tafel 53–55, deren ganzer Ausdruck eine zarte Frömmigkeit zeigt, die sich in der behutsamen Geste, mit der sie das Räuchergefäß hält, in der leisen Neigung des Körpers und der zierlichen Körperlichkeit widerspiegelt.

Abb. 10

Der Charakter dieser ganzen Gruppe, der im Verhältnis zu den anderen die stärksten unbürgerlichen Elemente enthält, wird am Gegensatz zu dem der folgenden Gruppe noch einmal deutlich. Ein Gegensatz, der sich ausdrückt in meditatio passiva und meditatio activa, in Träumerei und Gespanntheit, in gelöster Hingabe und Affekt, und der gleicherweise durch die Unterschiede von Malerischem und Plastischem, von Andeutendem oder Um-

schreibendem und Realistischem, von Lyrischem und Dramatischem gekennzeichnet wird.

ZWEITE GRUPPE. Diese Gruppe ist durch eine mehr plastisch-körperhafte Formbehandlung, realistische Bewegtheit der Oberfläche, stark mimische Akzentuierung, oftmals von individualisierender Art und durch szenische Erweiterung des Gestus gekennzeichnet. Darstellerisch ist diese Gruppe aufs engste verbunden mit dem Gestalttypus der Lo-han und verwandter Erscheinungen.

Der Darstellungskomplex der Lo-han weist als Gesamtheit eine geschlossene Einheitlichkeit auf, im Einzelnen aber, formal und ausdrucksmäßig starke Verschiedenheiten. Und zwar begründet sich das einmal in der langen und reichen Entwickelung, die der Typus der Lo-han bereits von der Wei- bis zur Ming-Zeit erfahren hatte, zum anderen rein thematisch in der unterschiedlichen Individualität der verschiedenen Lo-han, Patriarchen und Religiosen.

Am reinsten erweisen sich Momente plastischer, den Steincharakter betonender Formbehandlung in der Lo-han-Figur Tafel 64, 65. Die schichtartigen Flächen, bei klar umlaufender und eckig harter Kontur, die Geschlossenheit der Masse, die im wesentlichen durchlaufend und scharf geschnittenen Faltenzüge, wie auch die kompakten Stauungen der Faltenmassen und die tiefe Modulation des Gesichtes stellen ihrem plastischen Charakter nach den größten Gegensatz zum malerischen Lyrismus der ersten Figurengruppe dar. Einen gleichgroßen Unterschied enthüllt die grimmig-verbissene, grimassierende und affekt-gespannte Mimik, die an den alten Kâçyapa-Typus anzuknüpfen scheint; eine Auffassung des Lo-han, die in ihm nicht den Heiligen und religiösen Heroen, sondern den Menschen sieht; den leidenden vom Dasein belasteten, aszetischen und um Erlösung flehentlich sich mühenden

Abb. 11

Menschen. Eine Auffassung, die die T'angzeit ausgeprägt hat, die aber auch zur Yuean-Zeit noch in Geltung war.

Die volle Entfaltung des plastischen Realismus zeigen Figuren wie 66—67 und 74 bis 75. Bei beiden eine fast leidenschaftlich zu nennende krause und unruhige Bewegtheit der Oberfläche. Mag diese auch von der Malerei beeinflußt sein, so setzt sich doch die körperhaft plastische Masse formbestimmend durch. Sie wird sozusagen aktiviert, aber nicht zersetzt.

Sicher in der Haltung, von körperhafter Lebendigkeit und porträthafter Wirkung ist die Gestalt des Râhula (Tafel 66—67), die die Erinnerung an seine alten Ahnen im Kôfukuji heraufbeschwört. Die Nervosität dieser Figuren ist hier allerdings brutalisiert, von einem schonungslosen Realismus, einer derben Aktivität und einer die Oberfläche aufwühlenden, wie zerknetenden Tiefenbildung durchsetzt. Der Kopf ist individuell charakterisiert: ein eckiger Schädel mit sinnlichem Kinn, plumper und breiter Nase und fleischigem Mund. Diese ganze derbe, sinnlich kräftige und bäuerlich robuste Auffassung ist ohne Anteilnahme volkstümlicher Kräfte kaum denkbar. Die Figur steht denn auch den später zu behandelnden Figuren volkstümlicher Provenienz sehr nahe.

In der Ta-mo-Figur (Tafel 74, 75) repräsentiert sich diese plastisch-realistische Auffassung in anderer Weise, und zwar ist die körperhafte Masse durch Drehungen um die eigene Achse zu einem kompliziert rundkörperlichen Gebilde ausgebaut, so daß Füße, Hände, Kopf und Umhang verschiedene Bildfronten haben. Dieser Auffassung von Bewegung, Dramatik und Realistik entspricht nicht nur die dreidimensionale Anlage, sondern auch die Auflockerung der Oberfläche durch eine schwere bauschigere Gewandgebung. Was jedoch nicht ausschließt, daß gleichzeitig die Faltenführung einem bestimmten Schema rhythmischer Folgen

Abb. 12

und sich entsprechender ornamentaler Ordnungen unterworfen bleibt, wobei solch merkwürdiges Motiv entsteht, wie das der bugartig verstoßenden und symmetrisch ableitenden Partie des von den Händen gehaltenen Umhanges. Der Kopf ist von einer rundlich schweren Massigkeit, bei tiefenplastischer Gesichtsbildung und vorstoßendem Profil. Die individuellen Merkmale des Gesichtes gehen zwar vom allgemeinen Ta-mo-Typus aus, sind aber zugleich in realistischer Weise ins Abstoßend-Häßliche gesteigert: Backen und Kinn knochig, die Lippen wulstartig geschürzt, die Nase knollig verdickt, mit großen offenen und starren Augen und zerfurchter Stirn.

Auch die kleine Figur des „Buddha als Aszeten" läßt sich hier angliedern (Farbentafel VII und Textabb. 35, 36), bei der bezeichnend ist, daß die realistischen und erzählerischen Tendenzen dieser späten Volkskunst an die Erscheinung des Buddha als Mensch und büßender Aszet anknüpfen. Allerdings klingen in der strengeren Haltung und in der übermäßigen Betonung des Kopfes ältere der Kultplastik geläufige Motive an. Der ganze Vorwurf dieser Figur ist — was im einzelnen die Bodenandeutung und der freistehende Felsblock mit dem Räuchergefäß deutlich machen — vornehmlich in der Malerei beheimatet.

Eine weitere Reihe von Figuren offenbart in bezug auf Sujet und Ausprägung die Vorbildung und den Einfluß der Malerei. Im Gegensatz zu einer älteren Auffassung, die in den Lo-han's Menschen sieht, bekunden diese Figuren eine grundsätzlich neue, nach der die Lo-han's als Heilige erscheinen, als Wundertäter, Magier und mit übernatürlichen Kräften begabte Wesen. Während es sich bei der älteren Auffassung um die ruhige, repräsentative Verbildlichung menschlicher und heroisierter Einzelgestalten handelt, entspricht der magifizierten Auffassung die Darstellungsart der Malerei, die eine reichere attributive Ausstattung und eine räumliche Erweiterung des Gestus zur symbolischen Szene zuläßt. Für die in der Tat weitverbreitete Lo-han-Malerei bleibt bezeichnend, daß sie, dem personalen Charakter dieses Typus entsprechend, stets von den Grundzügen eines fest umreißenden oder linear modellierenden Figuralstiles, dem alles Schwebende und räumlich Imaginative abgeht, beherrscht geblieben ist. Auf Grund dieser Stileigenheiten vermochte sich die Kleinbildnerei leicht den vorentwickelten Typen der Lo-han-Malerei anzuschließen, wobei jedoch die plastische Form zur Knappheit, Geschlossenheit und zur formelhaften Abkürzung der Geste zwang.

Als Beispiele dieser Art mögen uns Figuren wie Textabb. 3—4, 11—12 und Tafel 73, 68—69 dienen, die durch stärkere Aktion und motivischen Reichtum gekennzeichnet sind, bei denen aber dennoch die plastisch-körperhaften Momente beherrschend, bzw. stärker als sonst nachwirkend bleiben. Trotz der starken szenischen Bewegung und des anekdotischen Motives bleibt die stehende Figur Tafel 73 wandartig geschlossen. Die

Abb. 13

Arme sind dicht an den Körper gebunden, das Tier ist reliefartig der Beinpartie angeschmiegt, so daß die umlaufende Kontur nirgends durchbrochen wird. Bei Figur Textabb. 11—12 wird die an sich stark ausladende Bewegung durch die frontal geschlossene Gliederung der Massenteile und die strenge kompositionelle Bindung durch Senkrechte und Horizontale gebändigt, wodurch das Tier, das hier isoliert gegeben ist, der Figur einheitlich verbunden wird. Die Eckigkeit der Winkel unterstützt noch die Intensität von Bewegung und Ausdruck.

Der Ausdruck der Intensität, des Willensaffektes, der magischen Kraftanstrengung ist es, der für diese Gattung von Figuren bezeichnend ist. Die Gesichtsbildung folgt einem kanonisch-formelhaften Grundschema: stark reliefplastisch modellierte Oberfläche und realistische Kennzeichnung der Gesichtsteile: große kugelförmige Augen, verdickte Stirnwülste, abgesetzte Nasenwurzel, starke Backenknochen, plumpe Nase, breites Kinn und zusammengepreßte oft breit und gewaltsam verzogene Lippen. Ein Gesichtstypus, der bis in die T'ang-Zeit zurückgeht und für die ebenso leidenschaftlich erregten, wie starren Gestalten der Wachtgottheiten, charakteristisch ist.

Bei Figur Textabb. 3, 4 äußern sich die plastischen Tendenzen, die einer malerischen und individualistischen Auflösung entgegenwirken: in dem weichen Zusammenschluß der Masse, der übersichtlichen kompositionellen Gliederung, sowie in der strengen Gleichförmigkeit der Faltenzüge, wie sie ähnlich und etwas stereotyp in der Rückenpartie der Figur Tafel 68—69 wiederkehrt. Hier — Tafel 68 — wird das Mantelmotiv dazu verwendet, die umlaufende Kontur einheitlich zu schließen und dem Körper, besonders der Rückenpartie, einen Halt zu geben, während die linke Hand und der Drache, die beide stark isoliert sind, durch diagonale Entsprechung, die durch den Mantelsaum noch verstärkt wird, bildmäßig gebunden werden. Dies bietet zugleich ein Beispiel, wie diese spätzeitliche Bildnerei weniger mit rein formalen als mit gegenständlichen und attributiven Mitteln arbeitet.

Selbst bei einer so späten Statuette wie Textabb. 2 sind noch bei aller realistischen Betonung und der bereits ins Genrehafte gehenden Geste: frontale Gliederung, geschlossener Aufbau und ornamentalisierende Ordnung – Momente, die für die ältere

Kultplastik formcharakteristisch waren — motivisch wirksam. Fügen wir zu diesen drei letzten Figuren noch die des Ta-mo (Tafel 72 und Textabb. 46—47) und die der Lo-han's (Textabb. 43 und 44), so wird eine die ganze spätere Entwickelung mehr und mehr bestimmende Tendenz deutlich, die einerseits zur Versteifung führt, andererseits einer genrehaften Ausdeutung zustrebt, die das Menschlich-Alltägliche betont. Diese genrehafte Auffassung hebt bereits zur Yuean-Zeit an, um dann in der Nach-Ming-Zeit in eine banalisierte Naturalistik auszulaufen. Figuren wie Tafel 62—63, 70 und 71 bezeugen, daß auch im Rahmen der derb volkstümlichen und erzählerisch interpretativen Auffassung des Lo-han-Motives noch Figuren von erstaunlicher Lebendigkeit, voller Temperament und Kühnheit entstanden sind, auf die wir jedoch erst im Anschluß an die Arbeiten des illustrativen Realismus zurückkommen werden.

Die Richtungen der magifizierten wie genrehaft interpretativen Auffassung, die beide unter volkstümlichen Einflüssen stehen, werden weiterhin von einer Richtung durchkreuzt, die sich mit dem Bereiche des Zennismus berührt. Hier erscheint der Lo-han in einer, der taoistischen Weisen ähnlichen, menschlichen und romantischen Auffassung: In Figur Textabb. 13 in ruhiger, schlafend-versunkener Haltung, in Figur Textabb. 41 bis 42 in einer anspruchslosen, schlichten Formulierung. Beide Figuren stammen aus späterer Zeit und sind daher bereits stark diminuiert.

DRITTE GRUPPE. Die Formgebung einer weiteren Reihe von Figuren ist ebenfalls plastisch-körperhaft orientiert, jedoch unterscheidet sie sich von der des plastischen Realismus der Lo-han-Gruppe in mehrfacher Weise. An Stelle der dreidimensionalen Tiefenbildung tritt die frontale Gebundenheit, die dramatisch gesteigerte Bewegtheit wird von einer ruhigen durchaus repräsentativen Haltung abgelöst, sodaß nicht ein i. w. affektbetonter und aktiv gespannter Ausdruck vorherrscht, sondern ein solcher sachlicher Nüchternheit. Der stark differenzierten Oberflächenbehandlung steht eine glättend vereinfachende gegenüber, die wohl einer deutlichen Kennzeichnung des stofflichen Details nachkommt, die sich aber ohne realistische Übertreibungen mit einer sachlich beschreibenden Darlegung begnügt. Als Beispiele dieses plastisch gebundenen, frontalen und repräsentativen Stiles dienen Figuren wie Tafel 2—3, 30—35.

Wie für die erste Gruppe der Gestalttypus des Eremiten, für die zweite Gruppe das Gestaltmotiv des religiösen Individuums bezeichnend war, so für die dritte der Typus autorativer Wesen, der Darstellungen des himmlischen Oberhauptes, deifizierter Ahnen und Heroen umfaßt, und zwar als Richter, Sachwalter und Schutzpatrone oder als Personifikationen von Tugend, Bildung und Gesittung. Und wie in der ersten Gruppe der Geist des zennistischen Taoismus, in der Lo-han-Gruppe der des vermenschlichten und magifizierten Buddhismus spürbar ist, so hier der Geist des Confucianismus und der bürgerlichen Gesellschaft.

Entsprechend dem autoritativen Wesen der hier üblichen Darstellungstypen — Wên-ch'ang, Kuan-ti, Confucius, Yue-huang-shang-ti —, sowie ihrer äußeren wie wesensmäßigen Zugehörigkeit zur Gesellschaftsschicht der Staatsbürger, Kaufleute, Beamten und gebildeten Literaten, werden Formanlage, Haltung und Ausdrucksgebung nicht von einer derben subjektivierenden Realistik, sondern von einer literarisch zu nennenden, repräsentativen, sachlichen und objektivierenden Auffassung bestimmt. Im Gegensatz zu den Figuren der beiden ersten Gruppen vertreten sie die offenkundige Tendenz eines irdischen lebensbejahenden Optimismus, der durchaus an den Idealen der bürgerlichen Gesellschaft orientiert ist. Die Ausdrucksskala dieser Figuren ist dem bürgerlichen Milieu und ihren Tendenzen entsprechend: Ruhig und zeremoniell, beamtenhaft würdevoll, gebieterisch autoritativ, höfisch gesittet oder jovial und lebensoptimistisch.

Der Vergleich zwischen den Figuren Tafel 2, 66 und 91 oder zwischen Tafel 33 und 7 legt überzeugend und ohne weiteres dar, in welcher Weise und wie ausgesprochen sich diese Gruppe von den beiden vorigen abhebt. Die Figur Tafel 2—3 demonstriert zugleich am reinsten das Formprogramm dieser Gruppe: Frontale Anlage bei möglichst ungebrochener Kontur, massige Geschlossenheit in übersichtlich einfacher Gliederung, geglättete, breit gelagerte Flächen und eine bestimmte und energische Kennzeichnung des Stofflichen, aber lediglich im Sinne rein sachlicher Beschreibung. Die Haltung ist wie bei all diesen Figuren auf ein möglichst einfaches, klares und unkompliziertes Motiv gebracht, in diesem Falle: ein ruhig-behäbiges Dastehen. Bei aller plastischen Wucht bietet aber diese Darstellung des Yue-huang-shang-ti durchaus nicht das Bild einer himmlischen Majestät, eher das eines pater familias: Jovial, behäbig und voll irdischen Wohlbehagens. Es ist das Abbild eines zufriedenen, gutmütigen, wohlsituierten und lebensklugen chinesischen Bürgers und zugleich Gleichnis der patriarchalischen männlichen Familienordnung der Chinesen.

Abb. 14

In der Figur Tafel 35 erscheint die frontale geschlossene Anlage strenger, bewußter und kälter durchgeführt; die ganze Gestalt ist gleichsam zur flachen, im Rücken buchstäblich vollkommen glatten Wand eingespannt, mit gemugelt vorspringenden Partien und ausgerundeten Senkungen. Arme und Hände sind dicht an die rechtwinklige Blockwand angeschlossen; das stoffliche Beiwerk ist auf das Einfachste reduziert, gerade hinreichend, um die Amtstracht kenntlich zu machen. Das Gewand ist glatt angepreßt und nur mit wenigen langen Faltenzügen markiert. Alle Tiefenbildung ist konsequent vermieden, und die Politur und Ausrundung der Flächen betonen noch den Charakter des Glatten und Kontinuierlichen der Steinmasse. In solcher Figur wirken noch kristallinische, negativ gewonnene Formwerte nach, wie sie die ältere Kultplastik ausgebildet hatte. Sie dienen, im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen, kultisch-symbolischen Ausdrucksbeziehung, hier lediglich dem Ausdruck repräsentativer Art, wie dem einer gesetzeshaften Strenge und autoritativer etwas bureaukratischer Würde.

Abb. 15

Entsprechend ihrer Bedeutung ist die Figur des Kriegshelden und Kriegsgottes Kuan-ti (Tafel 32—33, Farbentafel IV) lebendiger im Gestus und statuarisch kräftiger gebildet. Dabei ebenso konzentriert in der Bewegung und plastisch geschlossen, wie knapp und sachlich in der stofflichen Behandlung. Nur das energisch-gebieterische Gesicht ist reliefmäßig detailliert und mimisch zugespitzt. Die ganze Figur ist ein Sinnbild der Unerschrockenheit, der Beherrschtheit und des kriegerischen Stolzes. Jedoch nicht im Sinne des Offensiven, wofür auch die unter dem Gewand verborgenen Hände bezeichnend sind.

Die ganze Bewegung ist gesammelt und der Ausdruck mehr gebietend als angreiferisch, durchaus in Übereinstimmung mit der defensiven Einstellung der Chinesen.
Selbst in der späten, bewegter agierenden und stofflich breit ausmalenden Figur Tafel 34 ist die Tendenz frontaler Ordnung und gebundener Geste noch unverkennbar. Gleichzeitig aber zeigt die Figur eine Abschwächung ins Naturalistische, wie sie der ganzen Spätzeit eigen ist. Auch in der malerisch bewegteren Figur des Confucius (Tafel 30 bis 31) bleibt die ganze Haltung repräsentativ gebunden, und die gestische Bewegung, entsprechend der vorwiegend frontalen Anlage, seitlich orientiert, während im übrigen und besonders in der Rückenpartie eine klare vereinfachende Körperfassung vorherrscht. Das Bild vertritt den Typus des gepflegten und konzilianten Gesellschaftsmenschen und Hofbeamten.

Abb. 16

In der Figur Textabb. 24—25 äußern sich — und zwar auch hier wiederum als Zeichen der Spätzeit — eine etwas banalisierende und trockene Naturalistik, sowie ein Schematismus, der an die frontale, flächige und symmetrische Anlage anknüpft. Das gleiche gilt für die übrigen Figuren der späteren Zeit, die einer Versteifung oder einer naturalisierenden und kleinteiligen Vergröberung unterliegen. Und zwar um so leichter, als der frontal-repräsentative Grundcharakter schon von sich aus leicht eine Erhärtung und Schematik zeitigt, während andererseits der menschliche Aspekt vieler dieser Figuren einer naturalisierenden Verbildlichung entgegenkommt. Dabei wird entweder das stoffliche oder attributive Beiwerk unterstrichen, in den Vordergrund gerückt, und der Charakter des Alltäglichen und des fleischig Körperlichen betont (Tafel 28);

oder aber die Körper werden brettartig versteift (Textabb. 30), und die Flächen in einer harten und etwas kleinteiligen, oft allzu verdeutlichenden Art, detailliert (Textabb. 31 bis 32). Dabei wird die Bewegung zuweilen derart verengt und auf einen so kleinen Raum reduziert, daß das Ganze unfrei und schemenhaft wirkt (Textabb. 14). Diese archaisierend anmutenden Reduktionen dürften zum Teil aber auch auf einen Einfluß der Figuralbildnerei in Horn, Bambus und ähnlichen Materialien zurückzuführen sein, deren Formgebung in hohem Maße von der gegebenen engen Rundform des Materials abhängig ist.

Eine besondere Beachtung unter diesen späteren Figuren verdient die kleine, volkstümlich gegebene Gestalt des Lao-tse (Textabb. 15—16), die auf eine schmale und hart gewinkelte Blockform gebracht ist, unter konsequenter Reduktion des Körpers auf gleichmäßige Flächen, die von flüchtig aufgelösten Strichaturen belebt sind. Diese merkwürdig strenge und abstrahierende Formauffassung dürfte wohl auch in Verbindung mit der Bedeutung der Gestalt als Schutzpatron der Alchemisten und Okkultisten stehen, da diese Art der Formgebung dem Ausdruck des Geheimnisvollen wirkungsvoll entgegenkommt.

Abb. 17

Der repräsentativ frontale Stil dieser Gruppe läßt sich weniger bestimmt lokalisieren und mit gegebenen Vorbildern in Zusammenhang bringen, als das bei den anderen Gruppen der Fall war. Doch weisen Analogien in bezug auf Auffassung und Formgebung, auf einen möglichen Zusammenhang mit der, der Ahnenverehrung dienenden Porträtmalerei hin. Diese Ahnenbilder geben, als Objekte der Verehrung und des häuslichen Kultes, den Verstorbenen in einer repräsentativ frontalen Haltung wieder, mit deutlicher, wenn auch meist schematischer Kennzeichnung der Tracht und der Insignien, d. h. mit den Abzeichen, die nötig sind, um die Position, die der Dargestellte im Leben inne hatte, anzudeuten oder klarzulegen. Niemals aber wird das Stoffliche an sich zum Anlaß für realistische Interpretationen oder malerische Exkurse genommen.

Im Gegensatz zu dieser schematisierenden Art wird das Gesicht jedoch mit einer minutiösen Sauberkeit und Ausführlichkeit, porträtmäßig gegeben. Ähnliche Grundzüge finden wir im Rahmen dieser Gruppe wieder: Die repräsentativ frontale Anlage, die rein sachliche Demonstration des Habits und des Beiwerks und die meist stärker betonte mimische Akzentuierung des Gesichtes. Auch den Darstellungsmotiven nach besteht insofern eine gewisse Verwandtschaft, als viele unserer Figuren heroisierte Ahnen darstellen, die als Schutzpatrone, wie als Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft, eine ähnliche pietätvolle Verehrung genießen, wie die Ahnen im Bereiche der einzelnen Familie.

VIERTE GRUPPE. Wenn attributive Bestimmungen wie: lyrisch- malerisch, plastisch-realistisch, repräsentativ-frontal für die allgemeine Charakterisierung der bisher behandelten Gruppen dienlich sein konnten, so geben die Attribute dekorativ und miniaturhaft-zeichnerisch die Grundzüge der folgenden Gruppe an.

Diese Figuren stehen in engem Zusammenhang mit einem zur Ming-Zeit ausgeprägten, aber auch in späterer Zeit noch in Geltung gebliebenen Gestalttypus von ausgesprochen femininer Art und von vorwiegend dekorativer Haltung, die auf den sinnlichen Augenreiz, sei es farbiger, zeichnerischer oder stofflicher Art, ausgeht. Diesem Typus liegt eine Auffassung zugrunde, die einer auf Luxus und Genuß, Wohlleben und Eleganz eingestellten höfischen Gesellschaftsschicht entspricht, und die in ihrer bis ins Dekadente gehenden überfeinerten Art ebenso von der robusten und biederen Auffassung der letzten Gruppe verschieden ist, wie von der träumerisch gerichteten und gefühlsbetonten Art der ersten. Es ist die gleiche Grundtendenz, die auch den kunstgewerblichen Arbeiten der Ming- und Nach-Ming-Zeit, der intimen Ausstattungskunst und jenen Ming-Malereien eignet, die die Schilderung des geselligen und gesellschaftlichen Lebens, Szenen liebenswürdiger Unterhaltung, Spiel, Tändelei und gepflegtes Amüsement, zum Thema haben. Malereien, deren Stil rein dekorativ begründet ist, mit fein abgetönter Farbstimmung, zeichnerischer Delikatesse und einem modisch femininen Schönheitsideal.

Die gleichen Züge kehren auch im Rahmen dieser Gruppe wieder, in der bezeichnenderweise hauptsächlich die Frau zur Darstellung gelangt ist, oder aber Typen hermaphroditer Wesen oder etwas femininer Jünglinge, (Tafel 4, 27, 42, 52, Textabb. 1, 19, 39). Die dekorative Grundtendenz erstreckt sich hier sogar auf die inhaltlichen Motive, und zwar derart, daß diese ihren ursprünglichen Bedeutungssinn verlieren und nur noch als Anlaß für die ästhetisch bildnerischen Neigungen dienen. So werden aus der Kuan-yin, der Hsi-wang-mu, der Ho-hsien-ku elegante und zarte Frauengestalten, die weit mehr ein erotisches Schönheitsideal widerspiegeln, als das ursprüngliche Wesen eines Bodhisattva, einer Feengöttin oder Schutzpatronin.

Es entspricht dem Grundcharakter des Dekorativen, daß alle heftigen Akzente plastisch-körperlicher Art, alle mimisch-gestische Bewegtheit, alle Oberflächenkontraste, also alle Qualitäten, die auf sinnentsprechenden Ausdruck gehen, vermieden werden. Wohingegen solche, die dem sinnlichen Eindruck und der Oberflächenwirkung dienen, ins Raffinierte gesteigert werden. Soweit, der allgemeinen Zeittendenz folgend, auch hier realistische Tendenzen wirksam sind, äußern sich diese nicht in bezug auf den Ausdruck oder die plastisch-körperhafte Belebung, sondern lediglich im Hinblick auf das stoffliche Detail, und zwar dermaßen, daß dieses modisch aktualisiert wird.

Die Momente des rein Plastischen treten hier im Unterschiede zu den beiden vorauf-gegangenen Gruppen fast ganz zurück, was schon dem gültigen modischen Körperideal entspricht: Zarte, überschlanke Gestalt von geradem Wuchs, schmächtiger Körperbau und flacher Hüfte (Tafel 27) oder die Gestalt in einer eleganten S-Linie geschwungen wie bei Figur Textabb. 39–40. Die Bewegungsmotive sind durchweg von einer grazil abgewogenen Sparsamkeit und konventionellen Verhaltenheit, wie sie sich für diese höfische Welt geziemen. Dagegen spricht um so stärker die Oberfläche in ihrer malerischen, zeichnerischen und stofflichen Durchbildung und Belebung. Als Steinsorte wird fast durchgehend das eigentliche Steatit verwendet, das gegenüber der Art des Agalmatolith durch die helle Farbtönung ausgezeichnet ist. Wir finden hier meist weißlich-grünliche oder crêmeartige Färbungen von zartem transluzidem oder matt schimmerndem Charakter. Durch einen vorsichtig diskreten Farbauftrag an einzelnen Stellen wird diese Farbigkeit des Bildes noch unterstrichen. Eine weitere Verlebendigung erfährt die dekorative Wirkung durch die detailliertere Kennzeichnung des Stofflichen, durch den meist zierlichen Faltenwurf mit reichen geschmeidigen Überschneidungen und weiterhin durch die ausführliche Darlegung von Einzelheiten wie der Coiffüre und des Schmuckes. Mit raffinierter Delikatesse sind die Textilmuster in die zarte Steinhaut eingraviert. Hände, Füße und Gesichtsteile sind in einer mehr miniaturhaft zeichnerischen als plastischen Art durchgebildet. Selbst der Umriß gleicht in vielen Fällen mehr einer zarten gleitenden Linie als einer plastisch umschließenden Kontur, Zu alledem paßt auch der allgemeine Gesichtstypus mit seinem grazilen Oval, den zierlich kapriziösen und niedlichen Gesichtsteilen und den wie „geschminkten" farbigen Brauen und Lippen. Der Ausdruck ist liebenswürdig, konventionell und kühl, von einer leisen Koketterie oder sanften Freundlichkeit.

Unsere Figur Tafel 27 ist ein bezeichnender Beleg für die gerade, schlanke und zeichnerisch miniaturartige Anlage voll sinnlich dekorativer Oberflächenreize, farbiger Delikatesse und kühler und sicherer Bestimmtheit. In der Gruppe Tafel 4–5 wiederholen sich ähnliche Werte, jedoch noch ausgesprochener auf damenhafte Zierlichkeit

Abb. 18

Abb. 19

gestellt und mit glatter schimmernd durchsichtiger Oberfläche. Auch Kuan-yin (Textabb. 1) wird hier zu einer zierlich gepflegten Erscheinung von mädchenhafter Anmut, die sich geschmackvoll zu drapieren versteht, und in ihrer leise geneigten Haltung vornehme Lässigkeit mit einer diskreten Nachdenklichkeit verbindet. Auch die männliche Figur Textabb. 18—19 zeigt die gleichen sauber und virtuos vorgetragenen dekorativen Merkmale. Gefestigter in der Fläche, bei kräftig linearem Charakter der ornamentalen

Binnenzeichnung, zugleich bewegter in der Haltung ist das Bild des Mädchens, das sich die Haare ordnet (Tafel 52). Ein Stück von unverkennbarer Anmut und lieblicher Grazie. Von besonderem Reichtum der Bewegung, der farbigen Dekoration und der Ornamentik ist die große männliche Figur Tafel 42—43. Die Bewegung ist rundkörperlich frei entwickelt und virtuos ausbalanziert.

Wohl aus etwas späterer Zeit ist die Kuau-yin-Figur Textabb, 39—40 mit der eleganten S-Schwingung des Körpers. Das dekorative Moment erfährt hier durch die Kontrastierung von hellen Fleischteilen und rot überlackter Gewandung eine gewisse Wendung ins Naturalistische. Übereinstimmend mit den jeweils späteren Werken der anderen Gruppen finden sich auch im Rahmen dieser Gruppe die für die Spätzeit typischen Tendenzen der Versteifung oder der naturalisierenden Verstofflichung. So verliert bei Figur Textabb. 17 der schmale Wuchs des Körpers seine schmiegsame Leichtigkeit, während die stofflichen Details hart und verdickt aufgetragen sind; bei Figur Tafel 26 hingegen wird die Oberfläche, die bei den anderen Figuren trotz aller Differenziertheit glatt und wie hauchartig ist, in naturalistischer Weise aufgerauht und überladen. Auch das Gesicht erhält hier einen leeren ins Alltägliche gehenden Ausdruck.

FÜNFTE GRUPPE. In enger Beziehung zu der voraufgegangenen Gruppe stehen noch einige weitere Statuetten, insofern sie, bis zum inneren Widerspruch mit ihrer ursprünglichen Sinnbedeutung einen ausgesprochen dekorativen Charakter zeigen. Wenn diese Figuren jedoch für sich gesondert genommen sind, so liegt das daran, daß ihre Formgebung nicht am miniaturhaft zeichnerischen Gestalttypus wie er in der Ming-Malerei vorkommt, orientiert ist, sondern an jenem weich gerundeten vollen Typus, den die Porzellanbildnerei ausgeprägt hat, und der auch z. T. von anderem Material wie Elfenbein, Bergkristall usw. übernommen worden ist. Speziell läßt sich hier an die Arbeiten von Tê-hua in der Provinz Fukien, die sogenannten Blanc de Chine-Figuren denken. Figuren mit heller einfarbiger Glasur, spiegelnder Haut, weichen geglätteten Rundformen und breit angelegtem Gewandarrangement mit oftmals modisch gekennzeichneten Details.

Das alles ist in Übereinstimmung mit den hier in Frage kommenden Steatit-Figuren, die zum größten Teil Darstellungen der Kuan-yin sind. Die Formen sind im Sinne schmiegsam bildnerischen Tones behandelt: Weich, ins Breite oder Vollrunde gehend und nachgiebig. (Tafel 24—25, 56—59, Textabb. 37, 38.) Die fast durchweg verwendete Steinart ist einfarbig, weißlich oder crêmeartig, meist mit polierter geglätteter Haut von Glasur-ähnlichem Charakter. Plastisch körperhafte Tiefenwirkungen sind gegenüber der dekorativen Oberflächenwirkung, die durch ein reiches Gewandarrangement unterstützt wird, selten. Mimische Akzentuierungen liegen dieser dekorativen Auffassung fern,

die, wo sie akzentuiert, sich des stofflichen und modischen Details bemächtigt. Haltung und Ausdruck sind wiederum in einer mehr repräsentativen Art gebunden. Der Ausdruck dieser neutralisierenden Distanz und kühlen Reserviertheit vermischt sich jedoch stets mit den Kennzeichen des Menschlichen, des Frauenhaften und Versinnlichten. Im Gegensatz zu dem überfeinert schlanken höfischen Gestalttypus der letzten Gruppe steht hier ein solcher robuster, vollerer, sozusagen familiärer Art, unter stärkerer Kennzeichnung des Frauenhaften im Unterschied zum Damenhaften.

Abb. 20

Ein sehr bezeichnendes Beispiel bietet sich uns in der Figur Tafel 56–57 dar, mit ihrer vollen weichen Massigkeit, den fließenden und gleitenden Rundungen, den verdickten schmiegsamen Falten und geglätteten Flächen, sowie der summarischen Vereinfachung besonders der Rückenpartie. Der dekorativ geschlossenen Oberflächenwirkung zu liebe wird die plastisch körperhafte Tiefenbildung geopfert. Dabei beherrscht das stoffliche Arrangement, dem auch der Zusammenschluß der Masse und das schmiegsam lebendige Oberflächenspiel zu danken ist, dermaßen den Eindruck, daß man von einem dekorativen Gewandstil sprechen könnte. Das Gesicht zeigt die

typischen, dem dekorativen Porzellanstil entsprechenden Merkmale des Ming-Typus: Voll, weich, hohe gemugelte Stirn, aber flache, eng zusammengerückte und kleine Gesichtsteile, klar und übersichtlich in der Anordnung; im Ausdruck kühl und etwas schematisiert, doch nicht ohne repräsentative Vornehmheit. Mimische Ausdeutungen, Beseelung und Vertiefung fehlen ganz, um so subtiler wirkt sich dagegen das Interesse an der stofflichen Einzelheit aus und zwar in diesem Falle vornehmlich in bezug auf die Haarbehandlung.

Die gleichen Grundzüge kehren, wenn auch in mannigfacher Variation, bei einer großen Anzahl von Figuren wieder. So in den beiden Statuetten Tafel 58—59 und Textabb. 20, im ganzen jedoch weniger brillierend und virtuos. In diesen Figuren unterstützen sich gegenseitig die weiche Formgebung wie die Ausdrucksformulierung im Sinne des Mütterlichen oder des Frauenhaft-Milden und Barmherzigen.

Auch in Figuren anderer Darstellungsart wiederholt sich ein ähnlicher Formcharakter. Beispielsweise in der Figur Tafel 24—25 mit den etwas schweren, ins Breite gehenden weichen Formen und der glatt anliegenden, summarischen und zugleich kalligraphisch belebten Stoffbehandlung. Doch ist hier alles der Darstellung entsprechend, weniger kanonisch und stereotyp, stofflich reicher und gestisch wie körperlich bewegter vorgetragen.

Die Spätzeit zeigt sich auch wiederum im Rahmen dieser Gruppe mit den gleichen Zügen: starr werdende Gleichförmigkeit (Textabb. 38) oder eine ins spielerisch-Alltäglich gehende Ausdrucksformulierung, die sich der Gesichtsbildung bemächtigt, während die Gewandung weiterhin dem dekorativen Schema gehorcht (Textabb. 37). Ausstrahlungen dieses Porzellanstiles auf die mehr volkstümliche Produktion, welche besonders da zu konstatieren sind, wo es sich um Darstellungstypen, handelt, die wie beim P'u-tai, inhaltlich und gestaltlich mit dieser rundlich weichen Formgebung konform gehen, werden wir noch im Rahmen der folgenden Gruppe feststellen können.

SECHSTE GRUPPE. Die noch zu behandelnden letzten Figuren erweisen sich trotz der Verschiedenheit der Stilmerkmale als einheitlich in bezug auf die vorherrschend erzählerisch-realistische Tendenz, die als eine Äußerung durchaus volkstümlicher Art anzusprechen ist. Erzählerisch insofern, als hier das Bedeutungsmotiv, der literarisch darstellerische Vorwurf das Primäre ist, zu dem das Formbild in einem rein illustrativen Verhältnis steht. Und weiterhin erzählerisch durch die Art des breit und ausführlich schildernden, rein gegenständlich interessierten Vortrags mit einer Zuspitzung des Darstellerischen ins Anekdotische, Genrehafte oder auch Burleske. Der Realismus, der die starken Kontraste bevorzugt, äußert sich vornehmlich darin, daß das stoffliche Detail unterstrichen und kleinteilig ausgebaut, und das Sinnmotiv rein wirklichkeitsmäßig

umgesetzt und versinnlicht wird. Der literarisch gegebene Vorwurf wird gleichsam wortwörtlich statt parabolisch und gleichnishaft aufgefaßt. Diesen erzählerisch anekdotischen, wie realistisch handgreiflichen Tendenzen liegt schon ein volkstümlicher Zug zugrunde, der aber noch unmittelbarer in der allgemeinen Art der Ausdrucksgebung und der Charakterisierung zutage tritt. So in der unbekümmerten Derbheit und der robusten Frische des Vortrags, wie in der oft übertreibenden, oft lauten, immer aber sinnlich handgreiflichen Ausmalung des Gegenständlichen. Aber auch im Gestaltlichen findet das Volkstümliche seinen Niederschlag, in der scharf beobachteten wirklichkeitstreuen und charakteristischen Wiedergabe lebender Volkstypen. Wie für die repräsentativ gerichtete bürgerliche Gruppe der Typus des Beamten und Bürgers, für die dekorativ höfische der der eleganten Frau bezeichnend war, so herrscht in dieser illustrativ realistischen Gruppe volkstümlicher Art der Typus des Bauerns vor, des Bettlers, des ausgelassenen Burschen u. s. f. (Tafel 47, 51, Textabb. 5).

Den geschilderten Grundzügen entsprechen auch die hier vorkommenden, sehr reichhaltigen Darstellungsmomente, die zum größten Teil der Volksliteratur entnommen sind, dem Bereiche der Legenden, Märchen und Wundergeschichten. Wir begegnen hier vornehmlich den Gestalten der Pa-hsien, besonders dem Li T'ieh-kuai, sodann dem Pfirsichdieb Tung-fang So, dem ausgelassenen Liu-Hai, dem vergnüglichen Dickbauch P'u-tai und den volksartigen Typen: wundertätige Heilige, Bauern, Trinker u. a. Im großen und ganzen sind es die Gestalten der volkstümlichen Legende, die uns als handelnde Wesen irdischer Art entgegentreten. So herrschen auch die starken Bewegungsmomente vor, und zwar im Sinne der Aktion, der abgekürzt gegebenen Handlung, woraus sich in vielen Fällen eine Erweiterung der Einzelgestalt zur Gruppe ergibt. Daß überall ein stofflicher und attributiver Reichtum in Erscheinung tritt, hängt mit dem illustrativen Charakter dieser ganzen Gruppe zusammen. Im übrigen finden sich Varianten sowohl plastisch körperlicher Geschlossenheit wie räumlicher Entfaltung, reliefmäßiger Detaillierung wie summarischer Vereinfachung. Es kann nicht verwunderlich sein, daß sich gerade im Rahmen dieser Gruppe im besonderen Maße ein formales Eklektizismus geltend macht, da die volkstümliche Produktion stark abhängig und beeinflußbar ist von der Fülle des bestehenden autorisierten Formbestandes. Der Begriff des Synkretistisch-Interpretativen bewahrheitet sich angesichts dieser Figurengruppe am stärksten.

Wie es sich hier mehr um eine Formtendenz als um einen stilmäßig ausgesprochenen Formcharakter handelt, so sind auch die Grenzen dieser Gruppe nicht fest umrissen, sondern schwankende und nach allen Seiten hin verfließend. Am ausgesprochensten sind die Berührungen und Zusammenhänge mit der Gruppe des plastischen Realismus, schon insofern, als in beiden Fällen in hohem Maße realistische Tendenzen wirksam sind.

Aber auch insofern, als nicht nur die magifizierte Auffassung des späteren Lo-han-Typus auf volkstümliche Einflüsse zurückgeht, sondern auch andererseits der Gestalttypus der Lo-han von nachwirkendem Einfluß auf die Produktion der Volkskunst gewesen ist, und in vielen Fällen geradezu als Vorbild gedient haben dürfte. Wie nahe schon zur Yuean-Zeit die Grenzen beieinander liegen, zeigen Einzelerscheinungen, wie die des genialen Yen-hui, von dem wir außer Lo-han Bildern auch andere Darstellungen, wie z. B. des Li T'ieh-kuai besitzen; Bilder von solcher volkstümlichen Kraft und Originalität, daß sich die volkstümliche Produktion der späteren Zeiten noch an solchen Typen orientieren konnte. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen beiden Gruppen zeigt sich darin, daß es sich bei den volkstümlichen wie bei den Lo-han Motiven mehr um die Darlegung szenischer Vorgänge als um rein skulpturale Erscheinungen handelt; also um Vorwürfe, denen mehr die Malerei als die Plastik entspricht. Auch dem Wesen nach ähneln viele unserer Hsien als Wunderheilige, begabt mit übernatürlichen Kräften jenen Lo-han's.

Die Grenzen zwischen beiden Gruppen sind jedoch dort zu ziehen, wo sich der im wesentlichen sachliche Realismus der Lo-han-Bildnerei in einen solchen illustrativ erzählerischer Art, von vorwiegend derb sinnlicher Charakterisierung zuspitzt. Im Rahmen dieser volkstümlichen Gruppe gibt es Einzelwerke von einer individuellen und unmittelbaren Lebendigkeit der Schilderung, die sich eindrucksvoll von aller akademisch erstarrten oder konventionell veräußerlichten offiziellen Kunstübung der Spätzeit abhebt.

Bildwerke, die eine besondere Verwandtheit zur Gruppe der Lo-han-Figuren aufweisen begegnet man auf Tafel 62—63, 70 und 71. Alle drei Figuren sind durch schwere körperlich akzentuierte Massigkeit und erzählerisch gesteigerten Ausdruck gekennzeichnet. Die ganze Auffassung ist voll derber Sinnlichkeit, mit einem Zug ins Übertreibende, Laute und sogar Groteske. Man wird diese Figuren kaum noch als Darstellungen von Lo-han's im ursprünglichen Sinne ansprechen können. Es sind Menschen voll derber Vergnüglichkeit, unbekümmert, ausgelassen und bis zum Zynischen ungeistig. Das Bedeutsame und Neue aber liegt hier in der teils genrehaften, ins Naturalistische gehenden, teils sich bis zur Persiflage zuspitzenden Interpretation. Mit verblüffender Konsequenz folgt die Figur Tafel 62—63 einer derben, persiflierenden Auffassung: Die Oberfläche ist fettig glänzend, unordentlich kraus und zerrissen; die Körperformen zeugen von einer schwammig fleischlichen Sinnlichkeit, die Geste gleicht der eines betrunkenen hemmungslosen Menschen, und der Ausdruck spiegelt einen gemeinen und lässigen Zynismus wieder. Es ist nicht auszumachen, wie weit diese Kennzeichnung wortwörtlich oder gleichnishaft zu nehmen ist: als eine genrehaft brutale Charakteristik, oder als ein abstoßendes und in seiner Art genial erfaßtes Schreckbild sensualistischer Lebensauffassung.

Auch die mehr gruppenartige Darstellung Tafel 71 wahrt eine in der Masse geschlossene Bindung, während die stofflich betonten Kontraste bereits die Formeinheit der Oberfläche aufheben. Das erzählerische Moment äußert sich hier vornehmlich in der Ausmalung der stofflichen Details und in der naturalisierenden Auswertung des Darstellungsmotives, besonders hinsichtlich der Bildung des fleischigen Körpers. In Übereinstimmung mit einer dem ganzen plastischen Realismus eigenen Vorliebe für starke körperliche Akzente und massig ausgesprochene Formen. Der Gesichtstypus dieser Figur, mit den Kennzeichen einer bäuerlich gutmütigen Jugendlichkeit und einer vergnüglichen Sinnlichkeit, findet sich auch bei anderen Figuren wieder, vornehmlich bei den Darstellungen des Liu-Hai (Tafel 47). Bei Figur Tafel 70 nimmt die genrehafte Darlegung einen Zug ins Burleske an. Die Formgebung als solche ist summarischer und härter, wobei Hände und Gewand mehr in der abkürzend skizzenhaften Art der Figuren Tafel 13 gegeben sind. Die Gesichtsbildung, mit dem breit lachend aufgerissenen Mund und dem tölpelhaften Ausdruck weist dagegen auf den Typus der Hanshan und Shih-tê-Darstellungen hin (Tafel 77), die auch im Rahmen der Tuschmalerei häufig vorkommen. Haben wir es wirklich mit einer Nachwirkung dieser Kunst zu tun, so müssen wir feststellen, daß es sich hier nur noch um eine wortwörtliche, burleske und versinnlichte Umsetzung jener dort gleichnishaft gegebenen Gestalten handelt. Bemerkt sei noch, daß der Typus der Figur Abbildung 70 auch im Rahmen der japanischen Kunst der Spätzeit häufig ist.

Abb. 71

Während sich der plastische Realismus in solchen Figuren in eine genrehafte, den Sinn volkstümlich

interpretierende Naturalistik abwandelt, so in anderen Figuren, wie in der kleinen Tamo-Figur Textabb. 21 in eine erzählerische Beschreibung und stoffliche Detaillierung. Der Körper ist, als ob man eine möglichst breite Front und augenfällige Sichtbarkeit für die erzählerischen Details habe gewinnen wollen, versteift und abgeplattet. Die so gewonnene breite Bildfläche ist kraus und minutiös aufgefüllt. Dabei wird das Beiwerk zum Szenarium: der Fluß mit den schäumenden Wellen und sich kräuselnden Spritzern dient als Sockel; über der Schulter hängen säuberlich vorgetragen Hut und Kalebasse; der Schuh wird augenfällig dem Beschauer demonstriert. Die gleiche nüchtern präzise und exakte Durchbildung, wie sie dem Stofflichen und Gegenständlichen zuteil geworden ist, kehrt auch in der Bildung des Kopfes und des Gesichtes wieder, mit den spitzen, eckigen und metallischen Formen und den harten gedrehten Bartlocken. Eine solche Gesichtsbildung findet sich, wie beispielsweise Figur Tafel 50 bis 51 zeigt, häufiger.

Läßt sich die Stilart der letzt besprochenen Figuren als volkstümliche Weiterführung des Lo-han Stiles ansehen, so die der Figur Tafel 49a als eine Weiterführung des dekorativen porzellanartigen Stiles. Wobei jedoch die geglättete Eintönigkeit der Oberfläche und die kühle Reserve des Ausdrucks zersprengt werden, und das deporative Schema von einer genrehaften oder burlesken Realistik und kräftigeren Tiefenbildung durchbrochen wird. Daß die ganze Gruppe dennoch streng und wandartig geschlossen bleibt, ist auf Kosten der allgemeinen spätzeitlichen Tendenz zur Versteifung und schematischen Gliederung zu setzen.

Rückblickend wird nunmehr auch in manchen Einzelfiguren der schon behandelten Gruppen, der Einfluß der erzählerischen volkstümlichen Auffassung spürbar. Außer Figuren wie Tafel 66, 72 diene besonders die Figur des P'êng-tsu (Tafel 14) als Beispiel, und zwar in ihrer über den malerischen Lyrismus hinausgehenden unmittelbaren und impulsiven Bewegungsgebärde und der zwar gröberen aber auch individuell dramatischeren Art des Vortrages.

Die gleichen Unterschiede, die die Figuren Textabb. 21 und Tafel 49a demonstrieren, scheiden auch die ganze Gruppe in zwei Figurenreihen, je nach ihrer verwandtschaftlichen Beziehung zum plastisch realistischen Lo-han Stile oder zum dekorativen Stil der Porzellanbildnerei. Im ersten Falle liegt eine extensive plastische Belebung vor, vermittels dramatischer Bewegungsakzente, rundkörperlicher Drehungen und gedrängtester Oberflächenfüllung mit vorwiegend harten, krausen, geschnörkelten und unruhigen Formen. Im letzteren Falle aber handelt es sich um eine zusammenfassende, massige und weichere Formgebung mit glatter fließender Oberfläche und einer mehr räumlich malerischen Entfaltung, die zur Gruppenbildung neigt. Während im ersten Falle dunkelfarbene Steinsorten vorherrschen, so im letzteren hellfarbene.

Die erstgenannte Auffassung repräsentiert sich in typischer Weise in Figuren Tafel 23 und 19, die letztere in solchen wie Tafel 15, 47. Die Unterschiede werden offenbar an der Gegenüberstellung der beiden Figuren Tafel 20, 21 und 22, 23, die das gleiche Darstellungsmotiv Li T'ieh-Kuai wiedergeben.

Die Figur Tafel 20—21 und Farbentafel III ist als Ganzes trotz einer schonungslosen Charakterisierung groß und einfach gesehen. Dieser Volkskünstler hat mit erbarmungsloser Sachlichkeit den klobigen, unförmigen, grobknochigen und erbärmlichen Leib eines Bettlers gegeben. Doch bleibt das Ganze in sich gefestigt, und trotz aller naturalistischen Verdeutlichung beruhigt und statuarisch einfach, bei sparsamer Verwendung der Mittel. Man spricht hier sicherlich eine derbe und offene Sprache, aber nicht ohne zu skandieren, abzuwägen und abzuschleifen.

Anders bei Figur Tafel 22—23. Hier ist alles auf Bewegung und Belebtheit gestellt. Das Beiwerk ist breit ausgemalt: Felsen, Knotenstock, Fliegenwedel, Hut, Sandale und Matte; der Körper ist zerfurcht, die Oberfläche aufgefüllt, realistisch zersprengt und unruhig klein detailliert. Die glatte und klare Einfachheit, das eindringliche Pathos und der ruhige Ernst der Figur Tafel 20 werden hier von einem wortreich überladenen und gleichsam hemmungslosen Vortrag abgelöst.

In ruhiger, mehr gesammelter Weise äußert sich diese plastisch extensive Belebtheit in der Figur Tafel 18—19. Der Körper ist in freier Drehung um die eigene Achse rundkörperlich organisiert, die Oberfläche durch eine krause gerillte Reliefgebung belebt; Mimik wie Gestus sind ausdrucksgeladen und nuanziert. Trotzdem bleibt der Körper durchaus plastisch geschlossen und verdichtet; der Gestus gebunden und der erzählerische Vorgang bei aller Pointiertheit bildmäßig und einfach gefaßt. Die Hände, das Gesicht und der Affe sind als gegenständliche und gestaltliche Einzelheiten markant isoliert und durchgebildet. Das vorsichtige Schreiten, die tragende und schützende Geste der Hände, der listige Affe in seiner schleichenden und lauernden Bewegung und das Spiel der Gesichtszüge sind ausdrucksmäßig unmittelbar miteinander in Beziehung gebracht.

Eine ähnliche individualisierende Prägnanz, Schlagfertigkeit vereint mit den Zügen mimischer Realistik, erzählerischen Reichtums und plastisch körperlicher Extensität kehren auch in der Figur Tafel 50—51 wieder. In dieser Gestalt des abgemagerten und abgearbeiteten Bauern mit der Knollennase, dem ungepflegten Bart und den wie entzündeten kleinen Augen hat gleichsam das Volk seine porträtmäßige Spiegelung gefunden. Das erzählerische Moment drückt sich hier jedoch weniger in stofflichen Details, als in der ungemein reichen, plastisch körperhaften Gliederung aus, in der zersprengten Beinpartie, dem gebogenen Rumpf und dem vorgestrecktem Kopf, sowie in der Verwendung lebhaft krauser Überschneidungen und aufgelöster Konturen. Auch in der Figur Textabb. 5, die

mehr das Bild eines trinkenden Bauern und Landstreichers als eines Dichters — Li-T'ai-po — ist, begegnet man der gleichen derben Formulierung des „Volksgesichtes". In der interessanten, für sich stehenden Figur Tafel 44—45 steigert sich das erzählerische Moment zur Karikatur. Wir haben es hier wahrscheinlich mit der karikierenden Darstellung eines Europäers zu tun, die, wenn eine mir von chinesischer Seite gegebene Deutung zutrifft, das „Vielwissen" persifliert. Der anmaßend-herrische und dünkelhaft-brutale Ausdruck der Figur findet wirksame Unterstützung und Entsprechung in der spitzig eckigen, flach gewinkelten und harten Formführung.

Abb. 22

Häufige Erscheinungen dieser Volkskunst, besonders der späteren Zeit, sind Relieftafeln, die bisweilen auch wie Tafel 36—37 à jour geschnitten vorkommen. Das Relief entspricht am meisten der stark malerisch bedingten und stofflich interessierten Auffassung, wie sie der Volkskunst zugrunde liegt, und bietet den szenischen Darlegungen und den starken Kontrasten weitesten Spielraum. Auch unser Relief Tafel 37, das als ein einzelnes Beispiel dienen möge, ist völlig durchsetzt von einer stofflich naturalisierenden Kennzeichnung, kraus, bewegt und reich in den Überschneidungen und Kontrasten. Wenn man so will: ein im Vollrund angelegtes aber abgeplattetes Relief mit ausgesägtem Grund.

Ein Zeuge für die letzte spätzeitliche Produktion im Rahmen dieser Figurenreihe ist Figur Textabb. 29, bei der wieder, obwohl die Frontfläche tief ausgehöhlt ist, auffällige Versteifung und Reduktion auf blockmäßige Formen wahrnehmbar sind, bei gleichzeitig vergröberter und anekdotischer Formulierung des figuralen Motives.

Kehren wir zu den oben angedeuteten Unterschieden im Rahmen dieser Gruppe zurück, so ergibt sich, im Anschluß an die Auffassung und Formgebung der Figur Tafel 20 eine weitere Reihe von Figuren, die ebenfalls durch eine stärkere räumliche Entfaltung, weichere geglättete Oberflächengebung und körperlich übersichtliche und klare Anlage gekennzeichnet ist. Ein lebendiges Beispiel ist die Figur des „Pfirsichdiebes" Tafel 15 bis 17. Die ganze Bildgestaltung ist vom darstellerischen Motiv beherrscht. Riesengroß lastet der Pfirsich auf der Schulter des Tung-fang So, mühsam von den Händen gestützt. Mit kurzen Schritten geht er dahin, und der Wind läßt sein Gewand flattern und wehen. Im Gesicht spiegeln sich Pfiffigkeit, Besitzesfreude und die Mühe des Tragens. Der Körper ist dick, doch nicht schwammig und gealtert. Sein Gesicht gleicht wohl dem eines alten Mannes, aber nicht dem eines Greises. Ein Abbild des Alters, das nicht altert, in Übereinstimmung mit jener Stelle der Legende, in der die Hsi-wang-mu den „Neuntausendjährigen" als „jungen Burschen" apostrophiert.

Abb. 23

Bei diesen letzten Figuren ist das Vorherrschende die schlagkräftige, bildliche Wiedergabe und Schilderung des literarischen Vorwurfs. Die Formgebung geht überall ins Weiche, Rundliche und Volle, zeigt starke Tiefenbildung, malerisch aufgelöste und bewegte Konturen und eine schmiegsam glatte Oberfläche. Die Form als Ganzes ist gegenüber Figuren wie Tafel 23 konzentrierter, da die übertreibenden Wiederholungen vermieden sind, die Fläche nicht überlastet ist und die Komposition das erzählerische Motiv schärfer erfaßt.

Ähnliche Momente kehren in der Figur des „Liu-Hai auf der dreibeinigen

Kröte") Tafel 46—48 wieder. Die plastische Grundmasse ist hier gegenständlich und figural aufgelöst. Doch bleibt die Gruppe, bei aller darstellerischen Lockerheit, fest und straff geschlossen. Sie ist einem Dreieck eingeordnet mit einem ansteigenden Schenkel und einer offenen Seite (Tafel 47), die Raum läßt für die Bewegungsakzente der Köpfe. Auch die Vorderansicht, Tafel 48, ergibt ein überraschendes Kompositionsmotiv: ein offenes tiefes Loch in der Mitte, schräg liegende, parallel geführte Arme, die mit der Kröte zusammen in etwa die Form eines Trapezes ergeben, aus der sich die Drehung des Kopfes losschraubt. Solche Kompositionsgliederungen, obschon sie etwas spielerischer Art sind, verraten Witz und Phantasie.

Dieser Figurenreihe läßt sich auch noch die Gruppe Tafel 29 anschließen. Hier ist die Pose zwar stärker repräsentativ und frontal gebunden, doch bleibt das erzählerische Moment überwiegend, vor allem in Hinblick auf die Charakterisierung des Kindes und die dominierende Akzentuierung der zueinander strebenden Gebärden. Um auch im Rahmen dieser Figurenreihe die Spätzeit anzudeuten, sei auf die Wiederholung des Liu-Hai-Motives Tafel 49 b verwiesen. Die ganze Gruppe ist in eine gleichmäßige Front gerückt und massig versteift, zugleich reliefmäßig durchgebildet, wobei das rein Körperliche in naturalistischer Weise ausgedeutet ist, und die attributiven Einzelheiten, wie die Cash-Schnur, aufdringlich in den Vordergrund gerückt sind.

Außerhalb der Klassifizierung der Steatit-Figuren, die wir hiermit abschließen, mußte die Statuette Textabb. 22—23 bleiben, die sowohl darstellerisch als formal völlig allein steht. Ihre Formgebung, rein retrospektiver Art, ist an der buddhistischen Kultplastik orientiert, deren Formmotive sie wiederholt, ohne sie geistig zu füllen.

IV. EXKURS

AUCH DER TAOISMUS HAT IN ANALOGIE ZUR BUDDHISTISCHEN TRINITÄT eine höhere Trias von Gestalten geschaffen, die San-ch'ing, die „Drei Reinen" oder San-tsun, die „Drei Verehrungswürdigen", die im wesentlichen Personifikationen ursprünglich abstrakter Begriffe wie Himmelsmacht, Uranfang, Omnipotenz, Tao darstellen. Die Benennung dieser drei Gestalten ist keine feststehende. Nach der verbreitetsten Ansicht repräsentieren sie: Yue-huang-shang-ti, Yuean-shih, und T'ai-shang Lao-chuen. Die wichtigste dieser drei Gottheiten ist Yue-huang-shang-ti, der „Reine unbefleckte Alleinherrscher", der „Göttliche erhabene höchste Herr", der „Oberste Edelsteinkaiser". Als Abbild dieses Gottes glaube ich unsere Darstellung Tafel 2—3 ansehen zu dürfen. Als einziger von all unseren Figuren trägt er die Krone, das Insignum seiner göttlichen Herrschermacht und in der Hand das Szepter.

Yue-huang-shang-ti ist eine in jüngerer Zeit erfolgte taoistische Umbildung und Popularisierung des alt chinesischen Shang-ti, des höchsten Himmelsbegriffes. 1115 A. D. wurde erst der neue Name eingeführt. Im Gegensatz zur exklusiven, imperialen Gottheit des Shang-ti, dem nur der Kaiser opfern durfte, wurde die des Yue-huang-shang-ti (T'ien-kung) in den häuslichen Kult aufgenommen. Das wurde nur möglich, indem man ihn seiner elementaren Majestas entkleidete, ihn vermenschlichte, und seinen Ursprung, in Anlehnung an einen alten Naturmythus, legendär begründete, und indem man ihn in unmittelbare Beziehung zum einzelmenschlichen Geschehen brachte. Über die Ursprungslegende hat Grube wie folgt berichtet:

‚In einem fabelhaften Lande lebte vor alters ein König Tsingteh ‚reine, lautere Tugend' mit seiner Gemahlin Pao-ueh-kuang ‚kostbarer Mondglanz'. Da sie kinderlos waren, grämte sich der König über die Zukunft seines Reiches. Um das Erbarmen der Götter zu gewinnen, ließ er seinen Palast mit Bannern und Teppichen schmücken und befahl den Taopriestern, ein halbes Jahr lang unter Fasten und Beten täglich Opfer darzubringen. Nach Ablauf dieses halben Jahres hatte die Königin einen Traum, in dem ihr „der große erhabene alte Fürst", T'ai-shang-lao-kiün, erschien, der natürlich kein

anderer war, als der zum Gott erhobene Lao-tsze. Er saß in einem fünffarbigen, von Drachen gezogenen Wagen und hielt ein Kind in den Armen, das aus allen Poren seiner Haut unendliches Licht ausstrahlte. Auf die Bitte der Königin, die sich vor Lao-tsze auf ihr Antlitz niederwarf, gab er ihr das Kind, und ein Jahr nach diesem glückverheißenden Traumgesicht schenkte sie dem Reiche den langersehnten Thronerben.
Je mehr der junge Prinz heranwuchs, um so mehr offenbarte sich seine göttliche Natur, die sich in einer grenzenlosen Menschenliebe und Mildtätigkeit äußerte. Er verteilte alle seine Schätze und Kostbarkeiten unter die Armen und Kranken, Witwen und Waisen, so daß das ganze Reich seine Hoffnung auf ihn setzte. — Als dann nach einiger Zeit der alte König das Zeitliche segnete, bestieg er den Thron. Aber schon nach kurzer Zeit übergab er die Zügel der Regierung seinem ersten Minister und zog sich in die Einsamkeit der Berge P'u-ming zurück — ein Name, der „unendliches Licht" bedeutet. Hier widmete er sich ausschließlich dem Studium des Tao, bis er endlich die Vollkommenheit erlangt hatte und gen Himmel emporstieg, wo er als Yü-hoan-shang-ti die Geschicke der Welt leitet." (Grube, Religion und Kultus der Chinesen S. 102 f.; vgl. auch Doré Band 9 S. 468 ff.).
Die Umbildung des Shang-ti in eine häusliche Gottheit war um so leichter möglich, als er als Vertreter des Yang, die Omnipotenz, die Quelle aller segenspendenden, lichtgebenden und lebenerhaltenden Kraft repräsentiert: eine Kraft, von der alle Menschen gleichermaßen abhängig sind, und die alles Leben konstituiert. In der Form des Yue-huang-shang-ti erscheint dieser Begriff höchster und allgemeinster Kraftpotenz sozusagen privatisiert, in seiner Anwendung auf das einzeln menschliche Geschehen. Yü-huang-shang-ti wird zum höchsten pater familias et mundi, zum Richter und Walter und — als Vertreter des Yang — auch zu einem Repräsentanten des Glückes und des Gedeihens. Trotz seiner engen Verknüpfung mit den Menschen und seiner Einordnung in den häuslichen Kult blieb ihm jedoch immer der Grundzug des Majestätischen, Autoritären und der Distanz eigen, was sich am stärksten darin ausdrückt, daß sich die Menschen nicht direkt an ihn wenden, sondern sich eines Mittlers bedienen, während Yue-huang-shang-ti nur einmal im Jahre, am 25. des letzten Monats, zur Erde herabsteigt um Umschau zu halten.
Als Hauptvermittler zwischen der Familie und dem Yue-huang-shang-ti fungiert außer dem Reichtumsgott Ts'ai-shen der Gott des häuslichen Herdes — Tsao wang —, der am 2. und 16. jedes Monates gen Himmel steigt, um über das Ergehen, wie über die guten und bösen Taten der ihm anvertrauten Familie Bericht zu erstatten. Dieser Tsao-wang, bekannt auch als Küchengott, ist somit der eigentliche Vertraute der Familie. Als Gott des Herdfeuers, der nährenden Flamme ist er, ähnlich dem Feuer- und Opfergott Agni, zum Mittler und zum Götterboten prädestiniert. De Groot hat von Amoy berichtet,

daß man bei der Generalbeichte anläßlich des Neujahrsfestes, das mit der Verabschiedung des Tsao-wang beginnt, ein Papierbild dieses Gottes, dazu ein solches seines Pferdes und einer Sänfte, sowie Thee, Heu und andere Dinge verbrennt. Kinder werfen dabei von dem Zuckerwerk, das zu den Opfergaben gehört, einiges ins Feuer, „damit der Gott im Himmel vor Yue-huang-shang-ti nur honigsüße Reden im Munde führe". „Ist der Gott in Gestalt einer hölzernen Statuette gebildet, so bestreicht man seine Lippen mit Honig oder einer süßen klebrigen Masse, damit er überhaupt den Mund nicht aufzutun vermag." Dabei spricht man ihm mit den Worten zu: „Gleichviel, ob es bitter, süß, stinkend oder beißend ist, möge Tsao-wang nicht davon reden." (De Groot, Jaarlijksche Feesten en Gebruiken van de Emoy Chineezen.)

Das Geburtsfest des Himmelsherren, das mit einem feierlichen Hausopfer, verbunden mit Messen für den Chang Tao-ling, dem Haupt der taoistischen Hierarchie und Begründer der Würde des Tien-shih, am 9. des ersten Monats gefeiert wird, legt nochmals den Yang-Charakter dieser Gottheit dar. Da nämlich Jahresbeginn und Frühlingsanfang in China zusammenfallen, liegt das Geburtsfest kurz nach dem Wintersolstitium, d. h. in der Zeit, in der das sonnenhafte Yang über das dunkle winterhafte Yin gesiegt hat, und somit die Macht des Lichtes wieder beginnt. In Verbindung mit dieser Auffassung steht auch die Sitte, in jedem Hause zu Ehren des Himmelsgottes eine Lampe zu brennen.

Als zweite Gestalt der taoistischen Trinität erscheint am häufigsten die des T'ai-shih oder Yuean-shih, mit dem Ehrennamen Yuean-shih-t'ien-tsun, der große Uranfang allen Geschehens; auch personifiziert in der Gestalt des Demiurgos und ersten Menschen P'an-ku. Als Prinzip des Schöpferischen im Chaos wird er auch mit der Begriffsverkörperung des Tao gleichgesetzt.

Von dieser Gestalt ist mir nur eine Darstellung in Steatit, und zwar im Berliner Völkerkundemuseum bekanntgeworden, die jedoch von nur geringer Qualität ist. T'ai-shih wird hier reitend auf einem chi-lin dargestellt, in der Tracht eines tao-shih, den Kopf nach oben gewendet, in der erhobenen Linken einen Fliegenwedel und auf dem Rücken ein Schwert. Allem Anschein nach eine Kompilation aus späterer Zeit. Im übrigen entzieht sich diese begrifflich orientierte Gestalt der näheren Beziehung zum bürgerlichen Leben und damit auch der populären Verbildlichung.

Von größerer Bedeutung für uns ist dagegen die dritte Gestalt der San ch'ing: T'ai shang-lao-chuen mit dem Ehrennamen Tao-tê-t'ien-tsun. Diese Gestalt ist eine Vergöttlichung des Lao-tse (jap. Rō-shi), dessen Figur und Person in der taoistischen Mythologie einen besonderen Platz einnimmt. Sie bietet zugleich ein sprechendes Beispiel für die Deifizierung von Menschen und für die Verpflanzung des Historischen in den Be-

reich des Mythischen und Legendären. Zu solcher Deifizierung hat nicht nur Lao-tse's Werk, das erste Buch der taoistischen Lehre, Anlaß gegeben, sondern auch die herrschende Unklarheit bezüglich seiner Lebensdaten und seines Todes. Es scheint nur bekannt, daß er anno 604 ante unter dem Namen Li Er geboren wurde, in Lo-yang, der Hauptstadt der Chou-Dynastie, beamtet war. Um so bunter und variabler sind die unter stark buddhistischen Einflüssen stehenden Legenden, besonders bezüglich seiner Geburt. Diese Legenden sind für uns insofern von Wichtigkeit, als sie die Hinweise für die Art seiner bildlichen Darstellung liefern.

Die Legende datiert seine Geburt ins 15. vorchristliche Jahrhundert. Eine Götterjungfrau Yue-niü soll ihn auf übernatürliche Weise empfangen haben. Die Jungfrau stand eines Tages im Garten, an einen Pflaumenbaum gelehnt, als eine kleine, leuchtende Kugel, aus ätherischer Sonnensubstanz die Himmelswölbung entlang glitt, sich in eine Sternschnuppe verwandelte und sich auf die Lippen des Mädchens setzte, die sie verschlang. Nach 81 Jahren erfolgte die Geburt des Lao-tse, indem sich ihre linke Seite öffnete und ein männliches Kind von wunderbarem Aussehen und mit übernatürlichen Zeichen behaftet, erschien: einem Greise ähnlich, mit weißem Haar, faltig durchfurchter Stirn und hohem Schädelauswuchs, mit langen Ohrlappen und goldener Gesichtsfarbe. Neun Drachen brachten das Wasser, das zum Waschen des Kindes nötig war, und wo diese aus der Erde herausgekommen waren, bildeten sich neun Brunnen. Nach der Waschung machte das Kind neun Schritte und setzte sich mit gekreuzten Beinen unter den Pflaumenbaum, indem es, auf ihn zeigend, sagte: Dies ist mein Geschlecht! (Li — Pflaumenbaum war sein Geschlechtsname). Unverkennbar ist, daß Wortspiele und buddhistische Einflüsse hier starken Anlaß zu solcher Art legendärer Ausschmückung gegeben haben.

Eines Tages, als Lao-tse in den Gebirgen herumstreifte, soll ihm „der Fürst des großen Eins" begegnet sein, der das Yin und Yang regelt und vermittelt, und die Unsterblichen leitet. Er weihte ihn in die Geheimnisse der taoistischen Lehre ein, so daß er ins Leere reiten lernte, und lehrte ihn ferner, sich in den Raum zu erheben und sein Leben zu verlängern. Anno 1040 sehen wir Lao-tse reitend, oder wohl auch auf einem von blauen Ochsen gezogenen Wagen, durch das Han-ku-Tor nach Westen ziehen, nachdem er eine Weile bei dem Grenzwächter Yin Hsi verweilt und das Tao-tê-king geschrieben hatte. Nach anderer Version soll er schon zu Lebzeiten nach Indien weitergezogen sein, wo er in den Schoß einer Königin einging und als Buddha wiedergeboren wurde. (Eine Wiedergabe dieser letzten Szenen gibt Wilhelm, Chinesische Märchen, S. 66 ff.) Nach langen Wanderungen sei er schließlich in den Himmel gestiegen.

Nicht nur durch Wiedergeburten wird seine Erscheinung vervielfacht, sondern auch durch zahlreiche Inkarnationen bis in die Zeit der mythischen Kaiser. Lange mythische Ex-

kurse dienen dazu, das Hervorgehen des „Herren des unübertroffenen Wesens" im Prozeß der Weltentstehung und die Fleischwerdung des Tao zu verdeutlichen und die vielfältigen Inkarnationen, bis zur Geburt als Lao-tse, zu illustrieren.
Dieser Inkarnationspassus läßt die Person des Lao-tse in eine Identität mit dem Taowesen aufgehen und macht aus seiner menschlichen Existenz eine Manifestation des Taogeistes auf Erden, die sich unzählige Male wiederholt habe; ähnlich den avatâra's des Visnu und den Buddha-Inkarnationen. Die Attribute der Vollkommenheit und Ewigkeit, die der Weltsubstanz, als deren Inkarnation er gilt, zugehören, konkretisieren sich in bezug auf seine Erscheinung zu den Begriffen der Unsterblichkeit und der übernatürlichen Macht. Die ältere Auffassung der harmonischen Übereinstimmung zwischen Mensch und Tao-Natur und der zu erstrebenden Einswerdung, magifiziert und versinnlicht sich hier zu der der Machteinwirkung und der Teilwerdung an übernatürlichen Kräften. In diesem Zusammenhange wird aus Lao-tse, als dem geltenden Gründer dieser Lehre, der selber in den Bergen verschwand, ein Gott des langen Lebens, ein Genius der Unsterblichkeit, sowie ein Schutzpatron der esoterischen, alchemistischen Sekten.

Schon anno 156 ante wurde ihm auf kaiserlichen Befehl in seinem Geburtsorte K'iü-hien in Honan geopfert. Kaiser Tsing-ti erließ gegen Ende des 6. Jahrhunderts den Befehl, seine Statue (als T'ien-tsun) neben die der Buddhas zu stellen, und zwar in der Haltung des Kaisers, mit dem Gesicht nach Süden. Unter den T'ang- und Sung-Kaisern vollendete sich seine Glorifizierung unter Verleihung immer prunkenderer Titel.

Die Vorstellung eines Genius des langen Lebens reicht aber viel weiter als die Erscheinung des deifizierten Lao-tse und scheint sich auch an anderen mythischen Wesen ausgebildet oder vorgebildet zu haben, die alle in diese allgemeine Position eines „Gottes des langen Lebens" zusammengeschmolzen sind. Eine genaue Scheidung ist daher auch kaum möglich, zumal die bildlichen Darstellungen (Tafel 29, Textabb. 9, 14, 15, 24) nur wenig Unterschiede liefern und alle an den Gestalttypus des Lao-tse anknüpfen.

Lao-tse erscheint in der Trias der San-ch'ing als T'ai-shang-Lao-chün, als „Personifikation des Tao in seiner Manifestation auf Erden und Vertreter des philosophischen Lehrbegriffs" (Krause, Ju-Tao-Fo S. 188). Mehr in bezug auf seine Position als Gott des langen Lebens scheint die Gestalt des weiter unten zu behandelnden P'êng-tsu die Tendenz zu haben mit der des Lao-tse zu verschmelzen (als Shoushen), während in der Erscheinung des Shou-hsing-Lao-T'ou-tse eine Vermischung mit dem Gotte des Südpolarsternes, Nan-chi-hsing vorzuliegen scheint (Shou-lao).
Diese Südpolarstern-Gottheit ist ursprünglich Regent der Geburt und zugleich Gott der langen Lebensdauer. Das Erscheinen dieses Sternes bedeutet Glück, sein Verschwinden Unglück und Krieg. Kaiser Shih-huang-ti soll ihm als erster geopfert haben.
In der Trias der Drei-Stern-Gottheiten san-hsing erscheint Shou-hsing zusammen mit Lu-hsing und Fu-hsing, die die Repräsentanten der Unsterblichkeit, des Erfolges und des Glückes sind.

Ähnliche gegenseitige Vermischungen liegen auch bei den äquivalenten japanischen Darstellungen aus der Reihe der sieben Glücksgötter Shichi-fuku-jin vor: dem Fuku-roku ju, vermutlich einer Entsprechung des Lao-tse als einer seiner Inkarnationen, der als Gott des langen Lebens und des Glückes gilt und dem Ju-ró-jin, der außer Langlebigkeit vor allem die Weisheit repräsentiert. Die gleichen Embleme, Hirsch, Schildkröte, bzw. Kranich, kehren hier wieder, bei Fuku-roku ju auch der hohe, kolbenartige Schädel.

Abb. 24

Eine besondere Stellung nimmt Lao-tse noch als Schutzpatron der Geheimwissenschaften, der Anhänger der esoterisch, alchimistischen Anschauung ein (Textabb. 15, 16). Diese Anschauung, die an die der dualen Kräftebelebtheit der ganzen Natur anknüpft, mißt bestimmten Stoffen oder Legierungen gesteigerte lebenerhöhende und wunderwirkende Energien bei, die auf den Menschen übertragen, den in ihnen wirkenden Teil der Weltseele verstärken und damit Unsterblichkeit verleihen. Im Unterschied zu jenem geistigen Prozeß, durch Weisheit und Tugend die Vollkommenheit und Unsterblichkeit zu erreichen, den man als „Ausschmelzen des innerlichen Steins der Weisen" bezeichnete, wurde der Prozeß der alchimistischen Praktiken „Ausschmelzen des auswendigen Steins der Weisen" genannt.

Die alchimistische Praxis bezieht sich hauptsächlich auf die Zubereitung eines Lebenselixieres, auf die Goldbereitung und auf den Stein der Weisen, der Gold und Unsterblichkeit in sich vereint. Auch das Unsterblichkeitskraut, das ling chih-ts'ao, das auf den fabelhaften Inseln im östlichen Meere wachsen soll, und das den Kaiser Shih-huang-ti anno 217 ante veranlaßte eine

Expedition dorthin auszurüsten, spielt eine große Rolle. Solche Vorstellungen waren in den letzten Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung auch in den höfischen Kreisen weit verbreitet und haben, im Zusammenhang mit dem Kardinalwunsch der Chinesen nach langem Leben, ihre Bedeutung im Volksglauben und der Volksliteratur nie verloren.

Darstellungen des Genius des langen Lebens finden sich sowohl in der Malerei, wie in der Kleinbildnerei, in Halbedelstein, Elfenbein, Horn (siehe z. B. With, Bildwerke der Sammlung Yi Yüan Tafel 72) in der glasierten Tonbildnerei (siehe z. B. Schmidt, Chinesische Keramik, Tafel 45a) im Porzellan wie im farbigen Porzellandekor (siehe z. B. Hobson, Chinese Pottery and Porcelain, Band 2, Tafel 109). Die Darstellungen des Lao-tse bzw. des Genius des langen Lebens knüpfen an die legendäre Überlieferung an, indem sie ihn als alten Mann wiedergeben, meist von kleiner untersetzter Statur, mit langem Bart, dicken Brauen, faltiger Stirn, mit hochgezogenen Runzeln, hohem Schädelauswuchs und langen Ohren. Gutmütig lächelnd und vergnüglich gestimmt, das Gesicht oft von weißlich-gelber Färbung. Unsere Abbildungen geben diese Merkmale wieder. Nur die Attribute wechseln, die häufigsten sind: der lange Knotenstock (Textabb. 14, 15) Kalebasse und Schriftrolle, der Pfirsich (Textabb. 9) und das Szepter (Textabb. 24, 25); beim Shouhsing die Pa-kua-Tafel und die Fledermaus. Er erscheint stehend oder schreitend mit einem Kranich oder gefleckten Hirsch, die ihm jeweilig auch als Reittier

Abb. 25

dienen, oder sitzend unter einer Kiefer auf einem Felsblock, auf der Insel der Glückseligen P'êng-lai (Beispiel im Museum für Völkerkunde, München), umgeben von Ling-chih fungus, begleitet von einem Diener, oder auch umgeben von den Pa-hsien, die dem Göttergreise ihre Huldigung darbieten.

Grube hat den Schattenspieltext einer solchen Huldigungsfeier, wie sie zu Jubiläen, Hochzeiten und Geburtstagen gespielt werden, übersetzt, in dem die Genien dem Gott des langen Lebens huldigen, ihn gleichzeitig aber auch zum Geben ermuntern:

„Alle Übrigen. Welcher Art sind Glück und Segen, die er schicken will?

Han Hsiang-tsze. Von altersher heißt es: ‚Ein Haus, das ein Schatz an guten Werken sammelt, wird reich gesegnet'; da ziemt sich denn, daß er ein wenig Glück und Segen herniedersende.

Die Übrigen. Und was ist denn das Gute, das er herniedersenden soll?

Han Hsiang-tsze. Langes Leben möge er senden, auf daß sie dem südlichen Berge gleich nicht altern, und Glück, an Dauer dem östlichen Meere gleich.

Die Übrigen. Und was noch an guten Gaben soll er senden?

Han Hsiang-tsze. Er sende ihnen Reichtum und Ansehen, beides gleich vollkommen; er sende ihnen Gold und Silber, daß es die Truhen fülle, und Kammern voll von Edelsteinen; er gebe, daß Vater und Sohn zu gleicher Zeit einträgliche Posten bekleiden, und daß alle Brüder mit gleichem Erfolge die Prüfung bestehen und dem ganzen Hause Glück bringen; Ehegatten möge er Eintracht senden und Freude unter den Menschen, dazu elternliebende Söhne und tüchtige Enkel von langer Lebensdauer. — Falls du mir keinen Glauben schenkst, o Meister, so habe ich vier Worte als Bürgschaft in diesem meinem Korbe. Wir, die acht Genien, sind gekommen, um langes Leben zu erflehen. Indem wir eigens hergekommen sind in dieses Land des Segens, möge Glück und Heil herniederkommen: mögen allen Familien an dieser Stätte edle Söhne geboren werden, möge Alt und Jung in allen Häusern sich friedlichen Wohlergehens erfreuen, möge Segen die Häuser füllen, Glück und Reichtum zunehmen, mögen die fünf Getreidearten in reicher Fülle in kostbare Speicher gesammelt werden, denn da wir Mann für Mann in diese Menschenwelt gekommen, geziemt sich's wohl, ein wenig Glück und lange Lebensdauer zu verleihen! — Die Schar der Genien hat segenspendend ihre Huldigungen dargebracht, und während jeder nun in seine Grotte heimkehrt, steigt glückverheißendes Licht empor. — (Spricht.) Fürwahr, wie aus den neun Himmeln der Götterwagen herabfährt, so entsteht nach neunmaliger Umdrehung das Elixier des langen Lebens; und sieben Tagen in unserer Grotte entprechen tausend Jahre in der Menschenwelt." (Boas, Anniversary Volume pag. 3 f.)

Die Gestalten der Sterntrias, San-hsing, treten meist in würdevollerer Haltung auf; zum Teil im Gewande des Mandarinen. Lu-hsing mit Zepter und offiziellem Hut, als Vertreter von Amt und Würden. Fu-hsing hält ein Kind im Arm, oder es steht an seiner

Seite und greift nach einem Pfirsich (Tafel 29), als Symbol des Glückes und des friedlichen Lebensalters mit einer Anspielung auf Kindersegen. Trinitätsdarstellungen dieser Art sind zwar häufig (z. B. R. Ethn. Museum Leiden), aber fast durchweg aus späterer Zeit.

Die Gewänder tragen meist sehr reichen ornamentalen Schmuck, von vornehmlich Pfirsichzweigen mit Früchten, Chrysanthemen, Granatapfelblüten, Ling-chih fungus und Shou-Zeichen. Fast alle diese Ornamente, die Attribute und die begleitenden Tiere sind Hinweise auf langes Leben und Unsterblichkeit.
Das Ju-i-Zepter, ursprünglich ein Zeichen der Macht und Befehlsgewalt, entspricht dem Wunsch nach Erfüllung. Ju-i ist gleichbedeutend mit „den Wünschen gemäß möge es kommen, möge es sein". Die Ehrenszepter, die man bei der Geburt und Hochzeit verschenkt, und die auch von vielen Genien getragen werden, folgen meist der Form des Ling-chih (z. B. Textabb. 24). Dies Ling-chih-Motiv spielt auch in der Ornamentik eine große Rolle, besonders bei stilisierten Wolkenformen (z. B. Tafel 46). In der rechten Figur Tafel 8 erscheint das Motiv in auffällig naturalistischer Weise am unteren Rockteil als Abbild des Polyporus lucidus. Dieser Pilz wird zu Winterbeginn gepflanzt, und da er sich von selbst ernährt, wird er zum Zeichen des langen Lebens, indem er gleichzeitig mit dem magischen Unsterblichkeitskraut identifiziert worden zu sein scheint.
Dem Hirsch, der Schildkröte und dem Kranich schreibt man eine lange Lebensdauer zu, daher ihre Verwendung als Emblem des langen Lebens. Die Kiefer gilt ebenfalls als Symbol des langen Lebens, da sie immer grünt, und zwar als Folge besonders hoher ihr innewohnender Yang-Potenz. Auch Prunus und der dauerhafte Bambus, mit der Kiefer zusammen als die „Drei Freunde" bezeichnet, sind Zeichen des langen Lebens. Beim Charakter Shou = langes Leben (z. B. Tafel 6, 9) ergibt sich die Bedeutung von selbst. Dies Zeichen kehrt auch, außer im Porzellandekor, wobei an die „Hundert Variationen" zu erinnern wäre, häufig wieder, besonders im Rahmen des Totenkultes. So schenken Kinder ihren Eltern ein Totenkleid mit Shou-Zeichen bestickt, das an Festtagen getragen wird. Auch legt man auf den Sarg ein rotes Shou-Etikett, um die bösen Einflüsse des Todes abzuwehren, da man Zeichen wie auch Worten magische Kräftewirkungen zuschreibt. (Siehe de Groot, The Religious System of China.)
Weitere Embleme des langen Lebens sind: Chrysantheme, Weide, Zeder, Zypresse, Pflaume und Hase, während der Granatapfel mit seinen ungezählten Kernen ein Hinweis auf zahlreiche Nachkommenschaft ist. Der Hirsch, homophon lu mit lu, gleich-

Abb. 26

bedeutend mit Erfolg, gilt auch als Glücksemblem. Zu erwähnen bleibt noch, daß die Vervielfachung solcher Symbole nicht lediglich aus dekorativen Gründen geschieht, sondern Wiederholung des Symbolhinweises bedeutet. So enthält die dreifache Wiederholung einen Hinweis auf die san-fu, die drei Kardinalwünsche: Glück, langes Leben und Nachkommenschaft. Die fünffache Wiederholung nimmt Bezug auf die wu-fu, die fünf Hauptwünsche der Chinesen: Langes Leben, Reichtum, Tugendliebe, friedliches Lebensalter und eine Lebensdauer, die die Erfüllung der eigenen Bestimmung zuläßt. Diese Wünsche finden sich schon in den klassischen Schriften formuliert. Die Zahlenmotive stehen zudem noch in Zusammenhang mit der allgemein verbreiteten Zahlensymbolik. So findet sich beispielsweise die Fünf-Zahl in der Fünf-Zahl der Planeten der Metalle, der Farben, der Einflüsse, der heiligen Berge wieder, sowie in den fünf Arten der Früchte, der Genien und in den fünf Segnungen.

Nah verwandt mit dem Typus des Lao-tse ist die Gestalt des P'êng-tsu oder Lao-P'eng (jap. Hô-sô Sen-ko), die ebenfalls eine Symbolgestalt des langen Lebens darstellt, und die in der Erscheinung als Shou-shen mit Lao-tse verschmolzen ist, bzw. als eine Inkarnation des Lao-tse gilt (Tafel 6—7, 14, Textabb. 26, 27).
Nach Giles Nr. 1644 soll P'êng-tsu ein Urenkel eines der mythischen Kaiser gewesen sein mit dem eigentlichen Namen Ch'ien Kêng. Jedoch im Anschluß an die ihm vom Kaiser Yao übertragene Lehnschaft ist er als der Patriarch von P'êng bekannt. Anno 1123 ante soll er 767 Jahre alt gewesen sein und bald danach gen Westen verschwunden sein. Seine beiden Söhne Wu und I sollen sich als Eremiten in die Berge des heutigen Fukien zurückgezogen haben.

Abb. 27

P'êng-tsu ist der chinesische Methusalem, und ein sagenhaftes Beispiel für: Die Überwindung des Körperlichen, für die Entstofflichung und für die Angleichung an die Ewigkeit des Alls. Man berichtet von ihm, daß er sich von gestampfter Perlmutter ernährt habe, nur alle drei Tage nötig hatte zu atmen und einen ganzen Tag im Wasser schlafen konnte, daß er sogar ein ganzes Jahr reglos zu liegen vermochte, bis eine dicke Staubschicht ihn bedeckte.

Während in den Gesprächen des Confucius, den Lun-jue, P'êng-tsu als Vorbild der Treue und der Liebe zum Altertum erwähnt wird (Wilhelm, Kungfutse S. 61) wird er von Chuang-tse angeführt als einer, der den tiefsten Sinn erlangt hat und der die Kunst der Lebensverlängerung verstand. Die Stelle, die sich auf die Kunst der Lebensverlängerung bezieht, lautet in der Übersetzung von Wilhelm „Schnauben und den Mund aufsperren, ausatmen und einatmen, die alte Luft ausstoßen und die neue einziehen, sich recken wie ein Bär und strecken wie ein Vogel: das ist die Kunst, das Leben zu verlängern. So lieben es die Weisen, die Atemübungen treiben und ihren Körper pflegen, um alt zu werden wie der Vater Poeng." Von dem tiefen Sinn, den mit anderen auch er erlangt habe, heißt es: „Das ist der Sinn: er ist gütig und treu, aber er äußert sich nicht in Handlungen und hat keine äußere Gestalt; man kann ihn mitteilen, aber man kann ihn nicht fassen; man kann ihn erlangen, aber man kann ihn nicht sehen; er ist unerzeugt, sich

selber Wurzel. Ehe Himmel und Erde waren, bestand er von Ewigkeit; Geistern und Göttern verleiht er den Geist; Himmel und Erde hat er erzeugt. Er war von aller Zeit und ist nicht hoch; er ist jenseits alles Raumes und ist nicht tief; er ging der Entstehung von Himmel und Erde voran und ist nicht alt; er ist älter als das älteste Altertum und ist nicht Greis. (Wilhelm, Dschuang Dsi S. 116 und 49.)

Seine Darstellungen, die außer in Steatit nicht sehr zahlreich sind, ähneln sehr denen des Lao-tse, in noch höherem Maße aber denen des Tung-fang So, mit dem er bisweilen verschmolzen zu sein scheint. In Textabb. 27 erscheint P'êng-tsu mit seinen beiden Söhnen Wu und I, auf Tafel 6—7 allein, mit einem Pfirsichzweig über der Schulter, auf dem Kopf die taoistische Kappe. Der gleiche Figurtypus erscheint in der Gruppe Tafel 8 bis 9 verdoppelt. Wir haben es hier wahrscheinlich mit einer Darstellung des Lao-tse und des P'êng-tsu zu tun, die in der Erscheinung Shou-shen zu einer Einheit zusammengeflossen sind. Das enger geschlossene Paar Tafel 13 dagegen weist auf die meist aus einem Block geschnittenen zwei Figuren hin, die als Shou-shen-fu-hai bezeichnet werden und Hinweis sind auf: „Alter so hoch wie das Gebirge und Glück so tief wie das Meer." Verallgemeinert geben diese Figuren den üblichen Typus der taoistischen Eremiten, der tao-shih, wieder.

Als Kardinalsymbol tritt hier das t'ao-Pfirsich-Motiv in Erscheinung, das auch dem Genius des langen Lebens zukommt (Textabb. 9), und um das sich, wie wir noch sehen werden, eine große Zahl von Legenden und Mythen gruppiert hat. Der Pfirsich gilt außer als Symbol des langen Lebens auch als Glückshinweis auf Ehe und Kindersegen, sowie als magisches Abwehrmittel gegen Dämonen. Im Symbol dieser köstlichen Frucht hat der lebensheitere, optimistische und naturhingewandte Geist des volkstümlichen Taoismus einen ihm entsprechenden Ausdruck gefunden. Schon in alter Zeit wurden dem Pfirsich magische Kräfte zugeschrieben, wobei seine rote Farbe von Bedeutung gewesen sein mag, denn Rot ist die Farbe des Glückes, der die Macht zugeschrieben wird, böse Geister zu verscheuchen. In der Ordnung der Elemente ist das Rot koordiniert: dem Mars, dem Feuer, dem Sommer, der Wärme und dem Mittag. Bezeichnend ist, wie in Figur Textabb. 9, unter geschickter Ausnutzung eines Farbfleckes im Stein, der Pfirsich rot erscheint.

Schon zur Hanzeit hat das Pfirsichsymbol seine reiche mythische Ausschmückung gefunden, besonders als magisches Lebenselixier. Im Garten der Feenkönigin Hsi-wang-mu glaubte man den Götterpfirsichbaum, dessen Früchte Unsterblichkeit verleihen. Wie das Shou-Zeichen beim Tode, so figuriert das Pfirsichsymbol als Sinnbild der Ehe und des Kindersegens bei der Hochzeit. Z. B. haben die Schachteln, in die man die Hoch-

zeitsgeschenke legt, bisweilen die Form eines großen Pfirsichs. Die allegorische Ehebedeutung geht bis auf eine Ode des Shi-king zurück, in der die Tugenden einer fürstlichen Braut mit einem blühenden Pfirsichzweig verglichen werden.

Der Glaube an eine leibliche Unsterblichkeit zwang naturgemäß die Frage nach dem Wohin auf und inaugurierte die Vorstellung von paradiesartigen Gegenden, die den Genien als Wohnsitze voller Pracht und Herrlichkeit dienten. Die göttlichen Genien, Shen-hsien, sind auf den drei Inseln der Seligen im östlichen Meer wohnend gedacht, von denen besonders der P'êng-lai-shan berühmt ist. Kleine Modelle (Hôrai-zan) von dieser wunderbaren Berginsel finden in Japan bei der Hochzeitszeremonie Verwendung. Schon in den sogenannten Hügelurnen der Hanzeit stellt die Form des Deckels, wie Laufer wahrscheinlich gemacht hat, die von Fluten umspülten drei Inseln der Seligen dar. Von den irdischen Genien, den Ti-hsien, wird das K'un-lun-Gebirge bevorzugt, auf dem auch die großen Heroen Lao-tse und Confucius wohnen, zusammen mit der Feengöttin Hsi-wang-mu und ihrem Gemahl Tung-wang-kung. Gewaltige Terrassenanlagen und prunkvolle Paläste soll es in diesem Paradies geben, es wachsen hier der Perlen- und Jadebaum und die unsterblichkeitsgebenden Pfirsichbäume, sesamum und coriander, von deren Früchten sich die Unsterblichen, deren Leib hell und durchscheinend ist, nähren. In diesem Paradiese fließt der gelbe t'an-Strom, dessen Wasser Unsterblichkeit verleiht, und am See der Edelsteine steht der prunkende Jadepalast, in dem die Feenkönigin residiert.

An der Spitze der hier lebenden Genien steht die Feengöttin Hsi-wang-mu (jap. Seï-o-bô), die Königinmutter des Westens, mit ihrem Gemahl Tung-wang-kung, der die Register über die Unsterblichen führt. Hsi-wang-mu bewacht die unsterblichkeitsbringenden Pfirsiche und teilt sie an von ihr bevorzugte Menschliche aus. Wenn sie die Sterblichen besucht, entsendet sie, wie die Venus, ihre beiden azurbeflügelten Vögel.

Die Entstehung dieser Göttin scheint erst auf verhältnismäßig spätere Spekulationen zurückzugehen; ihr Name weist auf ein Fremdwort: Örtlichkeit, Volksstamm oder Person des alten Westens hin, dessen Lautzeichen entsprechend umgedeutet und interpretiert worden sind. Tung-wang-kung scheint nur eine, dem Indra ähnliche, Entsprechung dieser weiblichen Gottheit zu sein.

Die üblichen Darstellungen zeigen sie als elegant gekleidete Frau, gleichsam als eine Prinzessin, von einem Hirsch oder von einer oder mehreren der himmlischen Jungfrauen, ihren Dienerinnen, begleitet. Über der Schulter trägt sie eine Bambusstange mit einem Korb mit Pfirsichen, Blumen oder Kieferzweigen, oder eine der Dienerinnen reicht ihr eine Schüssel mit Pfirsichen. In der Malerei wird sie auch fliegend auf einem Phönix oder, auf einem Floß oder Blatt treibend, auf Wolken und Wassern dargestellt.

Auch im Porzellandekor figuriert Hsi-wang-mu häufig (siehe die einschlägigen Werke über Porzellan, passim); seltener dagegen kommt sie in der Kleinbildnerei vor (siehe z. B. Gorer-Blacker, Chinese Porcelain and Hard Stones Band 2, Tafel 240).
Unter unseren Figuren erscheint sie auf Tafel 4—5 mit einer ihrer Begleiterinnen; sie selber mit einem Fächer in der einen und einer Pfirsichblüte in der anderen Hand, während die Dienerin auf dem Rücken drei Buchrollen trägt. Wahrscheinlich ist auch Figur Textabb. 17, die in einen Korb einem Pfirsich trägt, als Darstellung der Hsi-wang-mu anzusehen.

Noch bei einer anderen Figur (Tafel 15—17) kehrt das Pfirsichmotiv wieder. Und zwar bei Tung-fang So (jap. Tô-bô-saku), der dreimal die Unsterblichkeitspfirsiche der Hsi-wang-mu stahl.
Tung-fang So soll 160 v. Chr. in der Provinz Shantung geboren sein. Sein Vater, der schon zweihundert Jahre alt war, verschwand nach seiner Geburt. Als seine Mutter kurz danach starb, brachte man ihn zu einer Nachbarin. Da es gerade am Himmel dämmerte, als man mit dem Kinde zu ihr kam, gab man ihm den Namen „Morgenhimmel". Schon als Kind soll er mit den Sternen gesprochen haben und oft für lange Zeit verschwunden gewesen sein.
Anno 138 trat er in den Dienst des Kaisers Wu-ti der Han-Dynastie, den er in magischen Künsten unterrichtete, wobei er allerlei gewagte und jungenhaft kühne Kunststücke ausführte. So stahl er der Hsi-wang-mu eines ihrer Götterrosse und holte ein andermal dem Kaiser den farbigen Glückstau.
Eines Tages besuchte Hsi-wang-mu den Kaiser, um ihm von den Unsterblichkeit verleihenden Pfirsichen zum Geschenk zu bringen. Als der Kaiser die Kerne der gegessenen Früchte bewahren wollte, um sie einzupflanzen, bedeutete ihm Hsi-wang-mu, daß dies unnütz sei, da die Pfirsiche des langen Lebens nur im Himmel gedeihen und nur alle dreitausend Jahre reifen. Während Hsi-wang-mu sprach, schaute der Ratgeber des Kaisers zum Fenster herein; sie erkannte ihn und rief: „Siehe da, dreimal schon stahl dieses Kind meine Pfirsiche, und er ist jetzt neuntausend Jahre alt und gehört unter die unsterblichen Genien. Aber er mißbrauchte Blitze und Winde, um Stürme zu erzeugen, so daß er zur Strafe auf die Erde verbannt wurde!" Dieses „Kind" aber war niemand anders als Tung-fang So (siehe auch Doré Band 11, S. 1006—1012 und Wilhelm, Chinesische Märchen, Nummer 37).
Darstellungen des Tung-fang So sind außer solchen in Steatit selten. Unsere Darstellung Tafel 15—17 nimmt Bezug auf das Moment des Pfirsichdiebstahls. Kennzeichnend ist der pfiffige Schalk des Gesichtsausdruckes, der für diese Gestalt mit ihren Keckheiten und verwegenen Jungensstreichen so bezeichnend ist. Häufig wird Tung-fang So auch

mit einem Zweig über der Schulter und einer Kalebasse dargestellt. Solche Figuren ähneln sehr denen des Lao-tse oder des P'êng-tsu. Und in der Tat soll Tung-fang So wie Lao-tse eine Inkarnation des Venussternes sein.

Erwähnt wurde schon, daß Hsi-wang-mu über die Genien im K'un-lun-Gebirge gebietet. Die Anzahl solcher Genien ist Legion. Von besonderer Popularität aber sind acht, die in der Yuean-Dynastie zu einer Gruppe vereinigt wurden (Pa-hsien). Sie alle haben die Unsterblichkeit erlangt und sind im Besitz übernatürlicher Fähigkeiten. Sorglos und unbekümmert, mit allen Freuden irdischer Art leben sie in den paradiesischen Regionen.

„Wir Genien sind sorgenfrei und ohne Kummer, rosiger Sonnenschein und reine Brise erfüllt den Palast der Hsi-wang-mu. Fest steht das blaue Firmament: es ist der Pfad, auf dem die Genien wandeln, und Morgen für Morgen fahren wir auf den fünffarbigen Wolken daher." Mit diesen Worten führen sich die Pa-hsien in dem von Grube übersetzten Schattenspieltext ein (Boas Festschrift S. 1).

Von Zeit zu Zeit, heißt es im Volksglauben, tauchen die Pa-hsien auch unter den Menschen auf. Vor allem am „Fest, an dem sich die Götter versammeln" (H'ui-shên-hsien-chieh), das am 19. des ersten Monates im taoistischen Kloster Po-yuen-kuan bei Peking stattfindet. Dann erscheint des Abends unter den Menschen einer der Pa-shien in Gestalt eines Bettlers, einer Jungfrau oder eines Mandarinen (siehe Grube, Zur Pekinger Volkskunde S. 62).

Die Pa-hsien gelten, ähnlich wie in Japan die Shichi-fuku-jin, auch als Glücksgötter sowie als Schutzpatrone für allerlei Gewerbe. Sie bringen den Menschen Segen und gelten vornehmlich als Spender der Glücksgüter san-fu oder wu-fu.

Daher verwendet man Abbildungen dieser Pa-hsien als glückbringende Geschenke. Kleine Figürchen der Pa-hsien und des Shou-hsing, aus Gold, Silber oder Blech, zusammen mit einer Mütze, gehören zu den Gaben bei der Feier der Vollendung des ersten Monats (bei Knaben der 30., bei Mädchen der 29. des ersten Monats). Auch auf den Papierstreifen, die man zu Neujahr an Türen, Fenster und Wände heftet, und die dem Hause die drei Segnungen zuführen und alles Unheil abwehren sollen, findet man die Pa-hsien und Shou-hsing abgebildet; auch heftet man fünf ausgezackte Papierstreifen, beklebt mit den gleichen Darstellungen, vorhangartig vor den Hausaltar fo-k'an (über dies sogenannte Buddha-Geld, fo-kua-ch'ien, siehe Grube, Zur Pekinger Volkskunde S. 6 und 96).

Im Porzellandekor gehören die Pa-hsien seit der Ming-Zeit, besonders seit der Epoche des Kaisers Chia Ching (1522—1566 post), zu den Standardmotiven, und zwar sowohl farbig verwendet als auch, vornehmlich bei den als ling-lung bekannten Stücken, in Reliefform. Auch als Dachfiguren kommen sie vor (Schmidt op. cit. Tafel 89), um dem

Hause die Segnungen zu vermitteln; ebenso figurieren sie unter den Stickereimotiven (siehe Versteigerungskatalog, Sammlung Spröβer, Frankfurt). Während die Pa-hsien in der späteren Malerei meist in Gruppen dargestellt werden, in geselligem Beisammensein oder das Meer überschreitend, hat die ältere Malerei Einzelgestalten dieser Reihe in oft grandioser Weise wiedergegeben (siehe das dem Yen Hui zugeschriebene Bild des Li T'ieh-kuai im Chionin Kyôto sowie auch die Darstellung des Lü Tung-pin von Sesson in der Sammlung Takashi Masuda, Tôkyô).

In Steatit kommen sie einzeln und in Reihen vor, zuweilen auch als Gruppen; sie umgeben dann meist den Gott des langen Lebens.

Die Reihenfolge, Auswahl und Charakterisierung der Pa-hsien unterliegen starkem Wechsel. Auch im einzelnen sind diese Pa-hsien sehr verschieden, sowohl ihrem Ursprung, Geschlecht als auch dem Alter und Charakter nach.

Der älteste und auch der würdevollste unter ihnen ist Chung-li Ch'uean (Tafel 28), jap. Shô ri-ken, der bereits zur Zeit der Chou-Dynastie (nach anderen zur Han-Zeit) gelebt und das Lebenselexier gefunden haben soll. Seine besondere Gabe ist die Verwandlungsfähigkeit. Um dieser Gabe willen verwendet ihn auch Yü-huang-shang-ti als Boten, und sendet ihn in verschiedenen Formen zur Erde nieder.

Nach anderer Lesart soll Chung-li Ch'üan ein General gewesen sein, der sich nach einem verlorenen Kampf in die Berge von Shen-si zurückgezogen habe. Dort sei er den fünf „Heiligen der Blume des Ostens" begegnet, die ihn in den Künsten der Unsterblichen unterrichteten. Zur T'angzeit soll er den Lue Tung-pin in den gleichen Künsten unterwiesen haben.

Dargestellt wird Chung-li Ch'uean meist als älterer, beleibter Mann mit seinen zwei Zaubermitteln, Schwert und Fächer. Den Fächer gebraucht er, die Seelen der Toten wieder erwecken zu können. Ganz allgemein ist der Fächer ein häufiges Emblem für die Fähigkeit, sich in die Lüfte erheben und in den Wolken des Himmels wandern zu können.

Ebenfalls menschlichen Ursprungs ist Lue Tung-pin (Ryo-tô-hin), der populärste der Pa-hsien. Er ist im Volke bekannt als Lue-tsu, Patriarch Lue, den wir auf Textabbildung 28 und 18, 19 dargestellt finden. Anno 750 bzw. 755 post wurde er in Tê-hua, Provinz Kiang-si, geboren. Er soll mit dem regierenden Haus der T'ang verwandt gewesen sein. Als jedoch seine Familie in Verfolgung geriet, floh er in die heimatlichen Lu-shan-Berge, wo er in Höhlen und Felsgrotten versteckt lebte. Daher auch sein Name „Gast der Höhle".

„Er lebte von der Luft und aß kein Brot. Und mit der Zeit erlangte er geheimen Sinn. Doch war er dem Weine zugetan und liebte die Blumen. In Lo Yang, der Hauptstadt, blühten die Päonien besonders üppig. Da war eine Blumenfee, die verwandelte sich in ein hübsches Mädchen, und Höhlengast, als er nach Lo Yang kam, trank Wein mit ihr

zusammen. Da kam plötzlich der gelbe Drache, der sich in einen schönen Jüngling verwandelt hatte. Der spottete über die Blumenfee. Höhlengast wurde wütend und schleuderte sein fliegendes Schwert nach ihm, das ihm den Kopf abschnitt. Von jener Zeit ab fiel er wieder zurück in die Welt der Sinnlichkeit und des Todes. Er sank herunter in den Staub des Alltags und vermochte sich nicht mehr in die Höhe zu schwingen.» (Wilhelm op. cit. S. 70.)

Später soll Lue Tung-pin dem Chung-li Ch'uean begegnet sein. Er äußerte ihm gegenüber, nach buddhistischem Vorbild, das Verlangen, all seine Mitmenschen zur wahren Lehre des Tao bekehren und die Welt von Übeln befreien zu wollen. Jedoch wurden ihm erst von Chung-li Ch'üan eine Reihe schwerer Prüfungen auferlegt, bevor er das Zauberschwert und die Macht magischer Zauberformeln erhielt. Er durchkreuzte vierhundert Jahre lang das Reich nach allen Richtungen, erschlug Drachen und Ungeheuer und säuberte die Erde von Unheil und Schlechtigkeit, bis er unter die Unsterblichen aufgenommen wurde. Auch ein Kommentar zum Tao-tê-king wird ihm zugeschrieben. Zum Schüler hatte er den „Weidenelf», einen alten Weidenbaum, der „die feinste Kraft der Strahlen von Sonne und Mond in sich aufgesogen und dadurch es fertiggebracht hatte, Menschengestalt zu erlangen». (Für andere Versionen seiner Legende siehe Wilhelm, Chinesische Märchen, S. 70, Doré, Superstitions en Chine, Band 9, S. 499 ff., sowie Harlez, Shen-sien-shu.)

Abb. 28

Lue Tung-pin gilt als der besondere Schutzpatron der Barbiere. Es heißt, er habe einen

Mingkaiser, ohne ihm Schmerzen zu bereiten, rasiert, nach anderer Lesart von Kopfschmerzen geheilt. Auch die Taschenspieler und die Anhänger der Magie verehren ihn als ihren Schutzpatron. Weiterhin gehört er zu den fünf Literaturgottheiten, und zwar auf Grund seiner schriftstellerischen Tätigkeit und seines literarischen Erfolges. Ihm wird außer dem Kommentar zum Tao-tê-king noch ein Buch, „Gradstufen der Tugenden und Laster" zugeschrieben. Auch wird er als der „die Berge öffnende", d. h. der die Kultur einführende Patriarch Lue bezeichnet.
Schon im 12. Jahrhundert wurden ihm Tempel errichtet. Als einziger von den Pa-hsien ist er in den Staatskult aufgenommen worden.

Auf Textabbildung 18—19 sehen wir Lü Tung-pin mit seinem Zauberschwert auf dem Rücken und einem Fliegenwedel in der Hand. In Textabbildung 28 ist er von seinem Schüler „Weidenelf" begleitet, der, wohl in Anspielung auf sein eigentliches Wesen als Weide, auf einem Baumstumpf stehend dargestellt ist.
Eine der charaktervollsten Gestalten der Pa-hsien ist die Phantasiegestalt des Li T'ieh-kuai, d. h. Li mit der eisernen Krücke (Tafel 20—23 und Farbentafel III). Li T'ieh-kuai (jap. Tek-kai oder Ri-tek-kai) soll sich ganz dem Studium des Tao hingegeben haben. Lao-tse war sein Lehrer. Um diesem begegnen zu können, stieg seine geistige Seele, hun, zum Himmel hinauf, während sein Körper auf Erden zurückblieb. Eines Tages als Li wieder gen Himmel stieg, gab er seinem Schüler den Auftrag, auf seine animalische Seele p'oh, die „die Lebensfunktionen leitet", achtzugeben, da der Körper verfällt und stirbt, wenn diese Seele ihn verläßt. Unglücklicherweise aber rief man den Schüler an das Sterbebett seiner Mutter, so daß Li, als er am Abend des siebenten Tages zurückkehrte, seinen Leib entseelt und tot vorfand. Um nun seinem Geist rasch ein Obdach geben zu können, mußte er von dem ersten besten „vakanten Körper", der sich ihm bot, Besitz nehmen. Er fand den Leib seines soeben gestorbenen Nachbarn, eines lahmen Bettlers, in dessen Gestalt er nun fortan leben mußte.

Eine andere auf seine Krücke bezügliche humorvolle Version teilt Wilhelm mit: „Einst kam er zurück (ins Haus seiner Schwägerin, die ihn schlecht behandelte, weswegen er in die Berge gegangen war), um nach seinem Bruder zu sehen, und sprach zu seiner Schwägerin: ‚Gib mir etwas zu essen!'
Die Schwägerin sprach: ‚Es ist kein Brennholz da.'
Da sagte er: ‚Mach nur den Reis zurecht! Ich kann mein Bein als Brennholz brauchen; nur darfst du nicht sagen, daß das Feuer mir was tut, dann schadet's nichts.'
Die Schwägerin wünschte, seine Kunst zu sehen; darum schüttete sie Reis in den Topf. Li streckte eines seiner Beine darunter und zündete es an. Hell schlugen die Flammen empor, und das Bein brannte wie Kohle.
Als der Reis beinahe gar war, da sprach die Schwägerin: ‚Nimmt denn dein Bein nicht Schaden?'

Li sagte zürnend: ‚Ich habe dich doch gewarnt, daß du nichts sagen sollst, dann hätte es nichts gemacht. Jetzt aber ist mein eines Bein gelähmt.‘
Mit diesen Worten nahm er den eisernen Feuerhaken und machte sich daraus eine Krücke. Er hängte einen Flaschenkürbis auf den Rücken und ging in die Berge, um Arzneikräuter zu sammeln. Darum nennt man ihn Li mit der Eisenkrücke.“ (Wilhelm op. cit. S. 71.)

Nach anderer Version soll er die Krücke von Lao-tse erhalten haben, als er vor Schreck über seinen verstümmelten Körper habe entfliehen wollen. Nach anderen soll er zur Zeit der Sui-Dynastie gelebt haben, als ein armer Bursche, der sich von allen verachtet auf den Märkten und Straßen bettelnd umhertrieb.

Eines Tages habe er seinen Eisenstab in den unermeßlichen Raum geworfen, der Eisenstab verwandelte sich in einen Drachen, auf dem Li in die Wolken stieg und verschwand.

Abb. 29

Gerade unter den Darstellungen des Li T'ieh-kuai finden sich Figuren von eindringlicher Kraft, als Sinnbilder der Vergänglichkeit und Belanglosigkeit des irdischen körperlichen Seins im Gegensatz zur Macht und Weite des Geistes, Sinnbilder der Bedürfnislosigkeit und der sieghaften Souveränität über alles Stoffliche und Irdische. Dargestellt wird Li T'ieh-kuai als häßlicher, abgemagerter Bettler mit Krücke, Bettelsack und Kalebasse (Tafel 20, 21 und Farbentafel III). In der mehr volkstümlich erzählerischen Auffassung (Tafel 22—23) mit Strohmatte, Fliegenwedel und breitrandigem Hut, als dem ganzen irdischen Gepäck, das ein Mensch nötig hat. Andere Darstellungen betonen das Genrehafte, indem Kinder — ähnlich wie in Japan bei den Darstellungen des Fuku-roku-ju oder des Ho-tei — allerhand Schabernack mit ihm treiben. Auf Textabbildung 29 klettert ein Kind auf seiner Krücke herum.

In der Malerei wird Li T'ieh-kuai meistens dargestellt, wie aus seinem Munde oder seiner Kalebasse Wolken oder seltsame Wesen entsteigen, oder wohl auch eine Fledermaus entflattert. Die Kalebasse ist hier nicht nur ein Eremiten-

gerät, sondern ein Zauberattribut, eine magische Waffe. Daher auch die rote Farbe (auf Farbentafel III gut sichtbar). Auch im Volksglauben spielen solche Kalebassen als Amulette eine große Rolle. Als besonders wirkungsvoll gelten dabei solche, die aus Weidenholz geschnitten sind, und zwar zur Zeit der Sonnenhöhe, das ist während der Zeit des großen Sommerfestes. Da die Weide der Sonne geweiht ist, besitzt sie hohe lebenspendende Yang-Kraft. Solche Amulette werden besonders im fünften, sogenannten „bösen" Monat reichlich verwendet. Auch wird Medizin in kleinen Kalebassen verabfolgt. Häufig findet man das Bild des Li T'ieh-kuai in Apotheken. Auch gilt Li T'ieh-kuai als Schutzpatron der Zauberer.

Als vierte Gestalt der Pa-hsien erscheint Han Hsiang-tse (jap. Kan-shô-shi), wiederum eine solche historischen Ursprung. Er soll ein Neffe des confucianistischen Schriftstellers Han Yue (768–824 post) gewesen sein. Neben seinen taoistischen Studien liebte er Musik und Dichtkunst, zudem übte er, sehr zum Unwillen seines gelehrten Oheims, die Gabe der Prophezeiung aus. Jedoch gab er ihm einmal eine Probe seines Könnens, indem er aus einem mit Erde gefüllten Napf eine herrliche rote Pfingstrose wachsen ließ, auf der in Gold der Vers geschrieben stand (nach Harlez):

Wenn die Wolken sich quer über Tsin-ling ausbreiten
Wie würde das Haus bestehen können
Wenn der Schnee Lan-kuan bedeckt,
Können die Pferde nicht vorwärtskommen.

Nach einer von Wilhelm berichteten Version soll er diese Verse bei einem Geburtstagsbesuch geschrieben haben.)

Diese Worte, deren Sinn der Oheim nicht verstand, erwiesen sich als eine Prophezeiung. Denn als balddarauf Han Yue verbannt wurde und auf der Flucht durch den „Blauen Paß" kam, fiel sein Pferd in eine Schneegrube. Er war nahe daran zu erfrieren, als sein Neffe, der die Gefahr vorausgesehen hatte, erschien und ihn rettete.

Später wurde Han Hsiang-tse ein Schüler des Lue Tung-pin (siehe oben). Als er einmal am Palast der Hsi-wang-mu vorbeikam, sah er den Pfirsichbaum der Unsterblichkeit. Er kletterte herauf, doch brach der Ast ab, so daß er hinunterfiel. Doch soll er bei dieser Gelegenheit die Unsterblichkeit erlangt haben.

Während seiner geheimen Studien war Han Hsiang-tse lange von zu Hause abwesend. Seine Frau bekümmerte sich darüber, so daß er beschloß, sie zu erlösen.

Wir finden diese kleine humor- und sinnvolle Szene bei Wilhelm:

„Dreimal auch hat er versucht, seine Frau zu erlösen. Als er nämlich von Hause weggezogen war, um des geheimen Sinns zu pflegen, da saß sie den ganzen Tag da und hatte Heimweh nach ihm. Han Siang Dsi wollte sie erlösen zur Unsterblichkeit; aber er fürchtete, daß sie nicht fähig sei. So erschien er ihr in mancherlei Gestalten, um sie zu versuchen, einmal als Bettler, ein andermal als wandernder Bettelmönch. Aber seine

Frau kam nicht zur Besinnung. Endlich verwandelte er sich in einen lahmen Taoisten, der auf einer Matte saß, den Holzfisch schlug und vor dem Hause Sutren las. Seine Frau aber sprach: „Mein Mann ist nicht zu Hause, ich kann dir nichts geben." Der Taoist erwiderte: „Ich will nicht dein Gold und Silber, ich will dich selber. Setz dich zu mir auf die Matte, dann fliegen wir in die Luft, und du siehst deinen Gatten wieder." Da wurde die Frau böse und schlug ihn mit dem Stock. Hang Siang Dsi verwandelte sich in seine ursprüngliche Gestalt, trat auf eine leuchtende Wolke und stieg in die Höhe. Das Weib sah ihm nach und weinte laut; aber er blieb verschwunden." (Wilhelm, op. cit. S. 73.)

Abb. 30

Die bildlichen Darstellungen und Attribute des Han Hsiang-tse unterliegen großem Wechsel. Gewöhnlich wird er auf einer Flöte spielend dargestellt, die auch auf seine Rolle als Schutzpatron der Musikanten hinweist. Zuweilen aber tauscht man die Attribute des Han Hsiang-tse mit denen des Lan-ts'ai-ho aus, indem Lan-ts'ai-ho mit der Flöte dargestellt wird, während dessen Attribute, Blumenkorb und Kräuterhacke, dem Han Hsiang-tse gegeben werden. Doch wird man die Figur, Tafel 24—25, wohl als Darstellung des Han Hsiang-tse ansehen können, während Figur Tafel 27, die als weibliches Wesen charakterisiert ist, mehr auf eine Darstellung des zwitterhaften, vorherrschend weiblich aufgefaßten Lan-ts'ai-ho, hinweist.

Auch Ts'ao Kuo-chiu (jap. Sô-kok-kyû) ist eine Erscheinung historischen Ursprungs; er ist ein Sohn des Ts'ao Pin (930—999 post), des ersten Ministers des ersten Sung-Kaisers. Da Ts'ao Kuo-chiu ein jüngerer Bruder der regierenden Kaiserin war, erhielt er den Titel Kuo-chiu, „kaiserlicher Oheim". Er war ein gern gesehener Gast am Hofe, jedoch zog er sich aus Gram über das ehrlose Leben seines Bruders

in die Bergeinsamkeit zurück, wo er sich einem asketischen Leben hingab und Entsagung und Demütigung übte. Nur alle zehn Tage nahm er Nahrung zu sich.
Eines Tages begegnete er dem Chung-li und Lü-tsu, die ihn fragten, was er treibe. Auf seine Antwort, daß er sich mit dem Tao befasse, fragten sie ihn, wo denn der Tao sei. Ts'ao-kuo-kiu antwortete, indem er gen Himmel wies mit der Gegenfrage: „Wo ist der Himmel?" Und zeigte darauf auf sein Herz. Da sagten die beiden Genien lächelnd: „Du hast sein wahres Wesen erkannt; das Herz ist der Himmel, und der Himmel ist das Tao." (Grube, Kultus und Religion, S. 110. Andere Versionen bei Harlez op. cit. und Doré, Band 9). Die beiden Genien nahmen ihn darauf in ihre Gemeinschaft auf und unterrichteten ihn in der Geheimlehre.
Seine Rolle im Kult ist wenig bedeutend, und auch die Art seiner Darstellungen ist nicht sehr charakteristisch. Er trägt in der Hand die zwei Brettchen Yin-Yang-pan, die er in die Luft zu werfen versteht, und die ursprünglich ein Zeremonienabzeichen waren, das bei der Audienz getragen wurde. Das Attribut der Brettchen enthält wahrscheinlich eine Anspielung darauf, daß ihm das Erscheinen vor den himmlischen Autoritäten erlaubt war, sowie der Zutritt zu den Audienzen des kaiserlichen Hofes. Diese Brettchen scheinen dann zu einer Art Kastagnetten umgebildet worden zu sein, wohl in Verbindung damit, daß Ts'ao Kuo-chiu der zweite Musikant der Pa-hsien und Schutzpatron der Schauspieler ist.
In unserer Darstellung (Textabb. 30) erscheint er im offiziellen Kostüm, auf dem Kopfe den Flügelhut und die Brettchen im Arm.
Die letzten drei der Pa-hsien sind reine Phantasiegestalten.
Von Chang Kuo-lao (jap. Chô-Kwa-ro) heißt es, er sei ursprünglich eine weiße Fledermaus gewesen, die sich, nachdem sie aus dem Chaos entstanden war, in einen Menschen verwandelt habe. Chang Kuo-lao lebte einsam in den Bergen von Shan-si, vergeblich versuchte man ihn an den Hof zu ziehen. Als er zum dritten Male zum Hof befohlen wurde, verließ er zwar seine Einsamkeit, starb aber plötzlich auf der Reise. Allein dies Sterben war nur vorgetäuscht, denn man sah ihn späterhin wieder in den Bergen reiten. Anno 735 post erhielt er einen hohen literarischen Grad. Als man nach dem Tode des Chang Kuo-lao sein Grab öffnete, fand man ihn lebend darin.
Man findet Chang Kuo-lao, seinem Grade entsprechend dargestellt, und zwar in offiziellem Gewand, mit einem Ränzel, Bambustrommel und zwei Schlegeln (Textabb. 31—32). Stets ist er von seinem Maulesel begleitet, mit dem er tausend Meilen an einem Tage zurücklegen kann. Ist er am Ziel seiner Reise angelangt, so faltet er den Esel, wie ein Stück Papier, zusammen und steckt ihn in seinen Ränzel oder in seinen Flaschenkürbis. Will er weiter reiten, so bespritzt er ihn mit Wasser oder spuckt auf ihn, worauf der Esel wieder in seiner natürlichen Gestalt erscheint (siehe auch Giles Nummer 83).

Obwohl nur das männliche Geschlecht infolge seiner Zugehörigkeit zum Yang die Unsterblichkeit zu erlangen vermag, finden wir dennoch unter den Pa-hsien eine unsterbliche Frau. Es ist Ho Hsien-ku (jap. Ka-sen-ko), eine feenartige Gestalt und Schutzpatronin der Hausfrauen (Tafel 26). Es heißt, sie sei die Tochter eines Bauern oder Kaufmannes gewesen. Obwohl sie von ihrer Stiefmutter schlecht behandelt wurde, war sie stets fleißig und voller Ehrerbietung, mildtätig und fromm und niemals böse oder zornig. Sie hatte ein Gelübde abgelegt, nicht zu heiraten und widerstand allen Drohungen der Stiefmutter (dasselbe Motiv kehrt in der Miao-shan-Legende wieder). Eines Tages, gerade als sie beim Reiskochen war, erschien der Patriarch Lü und erlöste sie. „Sie hielt den Kochlöffel noch in der Hand, als sie in die Lüfte stieg. Sie wurde im Himmel angestellt, um vor der südlichen Himmelstür die abgefallenen Blumen aufzukehren."
Nach anderer Lesart verirrte sie sich beim Teepflücken, als sie dreizehn Jahre alt war. Doch begegnete sie dem Lü Tung-pin, der ihr den Weg zeigte und ihr einen halben Pfirsich zu essen gab. Von da ab kannte sie keinen Hunger mehr und besaß die Gabe der Voraussehung. Als sie von der Kaiserin Wu Hou (625—705 post), der gleichen, die Chang Kuo-lao holen ließ, durch Boten an den Hof beordert wurde, verschwand sie und niemals sah man sie wieder.
Auch die folgende Version kommt vor: Als sie fünfundvierzig Jahre alt war, erschien ihr im Traum ein Geist. Er lehrte sie, sich vom Staube eines zerstoßenen, kostbaren Steines, der den Körper leicht und unsterblich macht, zu nähren. Sie tat daraufhin den Schwur, nie zu heiraten, ging in die Berge und lebte auf den Gipfeln. Ihr Gang war wie der Flug eines Vogels. Von den Früchten, die sie sammelte, ernährte sie ihre Mutter.

Auf Tafel 26 sehen wir Ho Hsien-ku mit dem Kochlöffel in der Hand dargestellt. Dem Löffel wird fast stets die Form eines Lotos gegeben. Bisweilen trägt sie auch einen Pfirsich in der Hand. Ihr Gesicht zeigt den Ausdruck sanftmütiger Einfalt. Man findet sie auch auf einem Fabeltier reitend dargestellt (Museum für Völkerkunde. Berlin).
Gewisse Schwierigkeiten bieten sich in bezug auf die Deutung und Attributgebung bei der letzten Gestalt der Pa-hsien, Lan-ts'ai-ho (jap. Ran-sai-kwa). Ihr eigentlicher Name und ihre Person sind unbekannt. So erklärt sich auch die wechselnde Darstellung als Mann bzw. als Hermaphrodit oder Frau. Lan-ts'ai-ho soll durch die Straßen und Märkte gezogen sein, in ein zerrissenes Gewand gehüllt, von der Nichtigkeit des Lebens singend. Im Sommer trug er ein wattiertes Kleid, im Winter schlief er im Schnee. Manchmal gebärdete er sich wie ein Unsinniger, wobei er die Verse sang:

„Lan ts'ai-ho, was ist die Welt? Der Schönheit des Laubes im Frühling gleichend, die dasselbe Jahr vergehen sieht. Die Alten kehren nicht wieder zurück; die jetzigen Menschen kommen und wechseln beständig; sie gehen und verschwinden, hineingezogen in die Vergeltung ihrer Taten; sie lösen sich auf und verlieren sich ohne rückwärts zu blicken, ohne Verständnis und Überlegung."

Abb. 31

Als er sich eines Tages in einem Wirtshaus befand, erhob er sich plötzlich wie von selber fortgetragen und verschwand langsam in den Wolken, indem er sein Kleid, seine Strümpfe, seinen Gürtel zu Boden fallen ließ. So verschwand er von der Erde (siehe Harlez, Shen-sien-shu).

Lan-ts'ai-ho erscheint meistens mit einem Blumenkorb und einer Kräuterhacke, da er Schutzpatron der Gärtner und Blumenzüchter ist. Aber auch mit Kastagnetten wird er dargestellt oder auf einer Flöte spielend. Unter unseren Figuren läßt sich keine mit Sicherheit als Darstellung des Lan-ts'ai-ho ansprechen, am ehesten weist Figur Tafel 27 auf diese Gestalt hin, doch wäre auch eine Deutung als Pien-tsai-tien-niü möglich. Pien-tsai-tien-niü, die himmlische Jungfrau, ist eine Verkörperung der Liebe und des Frühlings, die als elegante Frau, singend und musizierend, dargestellt wird. Die endgültige Deutung solcher aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissener Figuren bereitet oftmals große Schwierigkeit, um so mehr, da unsere Gestalten in bezug auf Bedeutung und Erscheinung nicht fest umrissen sind, und auch die Überlieferung eine sehr schwankende ist.

Zum Grad eines Hsien ist auch eine andere Gestalt, der man öfter begegnet, erhoben worden. Es ist Liu-Hai, mit der Kröte (Tafel 46–48, 49b). Die Kröte, Kin Tsch'an, das früher wie Kin Ts'ien ausgesprochen wurde, und das „goldgelb" bedeutet, drückt einen Wunsch nach Reichtum aus, auf den in unserer Darstellung (Tafel 49b) auch noch die Cash-Schnur hinweist. Die Kröte gilt außerdem auch als ein Schätze hütendes Tier. Bilder des Liu-Hai werden als glückbringende Amulette verwendet, und er selber vor kommerziellen Unternehmungen um Beistand angerufen.

Abb. 35

In der Legende spielt Liu-Hai eine schwankende Rolle. Er soll Minister eines Usurpators gewesen sein, bis eines Tages Chung-li Ch'üan erschien und ihn durch ein Gleichnis veranlaßte, sein Amt niederzulegen. Während des Spieles schlug er ihm vor, zehn Eier übereinander aufzubauen und zwischen jedes Ei ein Geldstück zu legen. Als Liu-Hai entgegnete, daß dies unmöglich sei, erwiderte ihm Chung-li Ch'üan, es sei weniger schwierig und gefährlich als Minister bei einem Usurpator zu sein. Liu-Hai gab daraufhin sein Amt auf und zog sich in die Einsamkeit zurück. Später traf Liu-Hai Lü Tungpin, der ihn das Geheimnis lehrte, Gold in Unsterblichkeits-Ingredienzien zu verwandeln.

Im Jahre 1662 post soll Liu-Hai als junger Bursche wieder erschienen sein. Er gab sich bei einer Familie in Dienst und vollbrachte allerlei erstaunliche Dinge. Eines Tages soll er beim Wasserholen eine dreibeinige Kröte gefangen haben, die er mit mehrfarbigen Tauen band. Vor Freude

tanzend rief er aus: Diese Tiere wissen sich immer zu verstecken. Schon lange bin ich auf der Suche eines zu fangen, jetzt aber ist es mir gelungen! Darauf erhob er sich in die Luft und verschwand.
Eine mehr moralisch gefärbte Lesart lautet dahingehend, daß in alten Zeiten eine Kröte in einem Brunnen gehaust habe, die durch ein Gift, das sie ausschied, die Menschen schädigte. Einem jungen Burschen, namens Liu-Hai, sei es gelungen, die Kröte mit einer Cash-Schnur zu fangen und zu töten. Die Gift ausscheidende Kröte ist hier ein Gleichnis für das Gelüste nach Gold und Reichtum, das die Menschen schädigt und ins Verderben führt.
Auf Tafel 49b finden wir Liu-Hai als lustigen Burschen mit der dreibeinigen Kröte und der Geldschnur dargestellt. Tafel 46—48 stellt ihn reitend auf der dreibeinigen Kröte dar. Man sagt, daß nur junge Burschen die Kraft und den Mut besitzen, das Glück zu meistern, das schwankend, wie der Gang der dreibeinigen Kröte ist.
Ein Gegenstück zum Krötengleichnis bietet sich in der Auffassung des Krebses, der sich oft als Gegenstück zur Kröte im Prozellandekor dargestellt findet. Der seitwärts gehende, zickzackartige Gang des Krebses ist ein Hinweis auf die dunkelen Seitenwege derjenigen, die dem Gelde nachjagen, und ein Gleichnis dafür, daß sich Reichtum nicht auf geradem Wege erlangen läßt.

Von diesen Hsien unterscheiden sich dem Wesen und Charakter nach eine Reihe von Gestalten durch ihre mehr offizielle Art. Zu diesen Gestalten gehören vor allem die Schutzgottheiten der Literatur. Bei der großen Rolle, die Bildung und Literatur seit alters her in China spielen, kann es nicht wundernehmen, daß sich diese Literaturgottheiten besonderer Beliebtheit erfreuen, und daß ihr Haupt Wên-ch'ang in den offiziellen Staatskult aufgenommen wurde. Nach der Lehre des Confucius, des Organisators des chinesischen Staatswesens, ist der vornehmste Weg, um zur Tugend des Tao und zur menschlichen Vollkommenheit zu gelangen, der des Studiums der klassischen Schriften. Literarische Bildung ist die Vorbedingung für die Ausübung eines Amtes. Von der Tugend und dem Wissen der Führer hängt Wohl und Wehe des Volkes ab.
Wie die klassische Literatur von einer geheimnisvollen Atmosphäre umgeben ist, im selben Maße sind auch diejenigen, die im Besitze dieses Wissens, Graduierte sind und Amt und Würden bekleiden, von einer Gloriole umgeben. Amt und Würden gelten als Ideal, das unter den fünf Segnungen rangiert. Die Ehre, die dem von solchem Erfolg Gekrönten zuteil wird, bezieht sich nicht nur auf ihn, sondern auch auf seine Familie, ja selbst auf sein Dorf. Oft tun sich die Bewohner eines Dorfes zusammen, um einem ihrer Angehörigen das Studium zu ermöglichen.
Wie dem Chinesen Leben und Erfolg vom Beistand und der wohlwollenden Hilfe der höheren Mächte abhängig gelten, so auch der Weg des literarischen Studiums und die

so gefürchteten, von geheimnisvollen Gebräuchen umgebenen Examen. Es gibt nicht weniger als fünf Literaturgottheiten, die untereinander in einer festen Rangordnung gruppiert sind; Wên-ch'ang, das Haupt dieses himmlischen Kultusministeriums, Kuan-ti, Patron der Kriegsliteratur, Lue-tsu, Patron der taoistischen Literatur, K'uei-hsing, der den literarischen Ruhm verteilt, und Chu-i, der als Gott des glücklichen Zufalls beim Examen gilt.

Wên-ch'ang ist fast ebenso geachtet wie Confucius. Er ist der Schutzgott des Studiums der klassischen Literatur, der die Gelehrsamkeit verteilt und die Wissenschaft fördert (Tafel 35, 37, 38). Ursprünglich war er eine Sterngottheit taoistischer Provenienz, die nach der Legende in einem aus sechs bzw. sieben Sternen bestehenden Sternbilde gleichen Namens, in der Nähe des Vierkants des Großen Bären, residierte. Diese Sterngottheit ist mit Ch'an Ya, der zur T'angzeit lebte, kombiniert worden. Ch'an Ya wurde im heutigen Chekiang geboren. Er begab sich später nach Szech'uan, wo er auf Grund seiner Intelligenz zum „Präsidenten des Amtes der Zeremonien" ernannt wurde, jedoch lehnte er das Amt ab und verschwand. Wên-ch'ang soll sich auch, ähnlich wie Lao-tse, siebzehn- bzw. dreizehnmal in berühmte und hervorragende Männer inkarniert haben (Liste der Inkarnationen bei Doré, Band 6, S. 32 ff.). Auch bezeichnet man wohl schlechthin Gelehrte als „Wên-ch'ang".

Wên-ch'ang ti-chuen, der göttliche Fürst Wên-ch'ang, erhielt in üblicher Weise Ehrentitel, besonders von der Dynastie der Yuean, die ihn zum speziellen Beschützer ihrer Dynastie erhob. Sein Kult gehört auch zum offiziellen Zeremoniendienst (siehe Harlez, La religion et les ceremonies imperiales de la Chine moderne). In den meisten Städten, ausnahmslos aber in den Prüfungsstädten, befindet sich ein Tempel des Wên-ch'ang in der Nähe der Confuciustempel. Außerdem hat man für ihn in den Confuciustempeln, den Examenshallen und Schulgebäuden Altäre errichtet. In Amoy, wo Wên-ch'ang-Tempel fehlen, finden dafür zu Ehren des Gottes dreimal im Monat literarische Wettstreite statt. Auch gibt es in Südchina ihm zu Ehren errichtete Pagoden mit drei Stockwerken, die „Pagoden literarischer Begabung" (siehe de Groot, op. cit.).

Als Opfergaben werden ihm Zwiebeln dargebracht; Zwiebel, ts'ung, ist homophon mit ts'ung = Scharfsinn.

Dargestellt wird Wên-ch'ang als bärtiger Mann in offizieller Tracht, meist mit einem blauen Mantel bekleidet, in der linken Hand ein Szepter haltend (Tafel 35) oder beide Hände gefaltet. Auch auf einem Pferd oder Maultier kommt er vor (Tafel 38), mit Bezug auf seine vielen Reisen, auf denen er literarische Gaben austeilt. Auf diesen Reisen wird er von seinem Diener und seinem Reitknecht begleitet (Tafel 37).

Der zweite Literaturgott ist Kuan-ti, der aber vorherrschend Kriegsgott und Patron der Kaufleute ist (Tafel 32—34, siehe weiter unten). Als Literaturgott wird er in einem Buche lesend dargestellt, mit Bezug auf die Tatsache, daß er die Chronik Ch'un-ch'iu des Confucius über dessen Heimatsstaat Lu mit Vorliebe gelesen habe.

Der spezielle Patron der taoistischen Literatur ist Lue-tsu, den wir schon unter den Pa-hsien (S. 90) angetroffen haben. Er spielt jedoch als Literaturgott nur eine untergeordnete Rolle.

Wie Wên-ch'ang so ist auch K'uei-hsing (Tafel 36), die vierte der Literaturgottheiten, ursprünglich eine Sterngottheit gewesen, und zwar der Sterne Alpha bis Delta des Großen Bären.

Die Legende berichtet von K'uei-hsing, daß er sich einst in hervorragender Weise beim Examen ausgezeichnet habe. Als der Kaiser, der nach alter Sitte dem erfolgreichen Kandidaten eine goldene Rose zu überreichen hatte, K'uei-hsing sah, entsetzte er sich derart ob seiner Häßlichkeit, daß er ihm seine Anerkennung verweigerte. Aus Verzweiflung und Scham über die Zurückweisung und die erlittene Kränkung stürzte sich K'uei-hsing ins Meer. Aber ein Seeungeheuer, ein ngao, das einst die Insel P'êng-lai fortgetragen hatte, tauchte aus den Wogen auf, nahm K'uei-hsing auf seinen Rücken und hob ihn empor. So stieg K'uei-hsing in den Himmel. Von hier aus gebietet er nun über die Schicksale der Männer der Wissenschaft, vor allem der Examenskandidaten. Auf Befehl des W'ên-ch'ang notiert K'uei-hsing auf der himmlischen Liste die Namen derer, die bestimmt sind, literarische Grade zu erreichen.

Grube hat (Religion und Kultus, S. 136) darauf hingewiesen, daß er seine häßliche und teuflische Gestalt einem Wortspiel verdankt. Das Zeichen K'uei als Name für die vier Hauptsterne des Großen Bären bestehe nämlich aus zwei Elementen: aus dem Schriftzeichen tou = Scheffel, mit dem man die betreffende Sternfolge bezeichnete, und aus dem hier phonetischen Element K'uei, das aber auch Dämon, Teufel bedeutet.

In den Darstellungen des K'uei-hsing finden wir, wie beispielsweise auf Tafel 36, alle Züge der Legende wieder: ein dämonartig häßliches und gehörntes Wesen, das von einem Seeungeheuer aus den Fluten emporgetragen wird. Über dem Haupte K'uei-hsings steht sein Sternbild. In den Händen hält er den Pinsel, als Hinweis auf sein Amt als himmlischer „Schriftführer", sowie einen Gegenstand, der sowohl die Kappe eines Graduierten als auch ein Goldbarren sein kann. Beide Attribute sind üblich. Denn man erachtet mit literarischem Erfolg auch den finanzieller Art verbunden.

Grube (op. cit. S. 136) hat darauf hingewiesen, daß die beiden Embleme Pinsel und Goldbarren der bildliche Ausdruck für die doppelsinnige Devise sind: pi-ting ch'u-shen = „Pinsel und Goldbarren kommen ihm aus dem Körper heraus", die unter Substituierung anderer Schriftzeichen auch als „sicherlich wird er sich auszeichnen" gelesen werden kann.

Die letzte Gestalt unter den Literaturgottheiten ist Chu-i, „der Rotrock". Bildliche Darstellungen von dieser mehr volkstümlichen Gestalt scheinen selten vorzukommen. In der Malerei erscheint er, ähnlich unserer Confucius-Gestalt (Tafel 30), mit einer Buchrolle im Arm und einer hohen Kappe auf dem Kopfe, aber stets mit einem roten Rock bekleidet.

Als zweiten Literaturgott haben wir den Kuan-ti erwähnt. Die eigentliche Bedeutung dieses so äußerst populären und geachteten Gottes bezieht sich aber weniger, wie schon erwähnt wurde, auf seine Rolle als Literaturgottheit als auf jene als Gott des Krieges sowie auf die Rolle als Patron der Kaufleute und Heros der Treue und Kameradschaft. Als Kriegsgott wurde er in den Staatsdienst aufgenommen, während er als Patron der Kaufleute eine mehr bürgerlich-private Rolle spielt.

Die Popularität des Kuan-ti rührt hauptsächlich daher, daß er der Held eines der meistgelesenen Bücher der chinesischen Literatur ist. Dies Buch, das San-kuo-chih-yen-i, „Die erweiterte Geschichte der drei Staaten", das man als das eigentliche Heldenepos der Chinesen bezeichnen kann, ist eine dem Lo Kuan-chung der Yüanzeit zugeschriebene belletristische Bearbeitung des älteren San-kuo-chih.

Der Roman stellt einen Zyklus von Abenteuern dar, die mit dem Zerfall der Han-Dynastie unter Kaiser Ling-ti (168—189 post) und dem Aufstand der „Gelbmützen" gegen das Haus Han ihren Anfang nehmen und sich auf die der Hanzeit folgenden Periode der inneren Wirren und Kämpfe zwischen den Drei Staaten (220—265) erstrecken.

In diesen Kämpfen voller Intrigen, mit wechselndem Kriegsglück, Verrätereien und Aufruhr, zeichnete sich Kuan-Yue, der Waffengefährte des Liu Pei und des Chang Fei, durch unermüdliche Treue, durch Mut, Gerechtigkeit und Kraft aus. Er erscheint hier als ein Held kameradschaftlicher Offenheit, ebenso klug wie tapfer, als ein Stoiker im Ertragen von Mühsalen und Schmerzen. Anno 219 post fällt er mit seinem Sohne und einer kleinen Schar Getreuer bei einem Ausfall aus der belagerten Stadt in die Hände der Feinde und wird, da er sich und seinen Freunden treu bleiben will, mit seinem Sohne enthauptet. Er starb 58 Jahre alt.

Aber auch nach seinem Tode ließ er seine Treue und seine Tapferkeit walten. Unzählig sind die Offenbarungen seiner geistigen Kräfte. Eine schöne, auf die Zeit seines Wirkens nach dem Tode bezügliche Stelle hat Wilhelm übersetzt:

„Zu jener Zeit lebte auf dem Nephritberge ein Mönch, der ein Landsmann und alter Bekannter des Herzogs gewesen war. Der ging bei Nacht im Mondenschein spazieren. Plötzlich hörte er aus der Luft herab eine laute Stimme schreien: ‚Ich will meinen Kopf wiederhaben!'

Der Mönch blickte empor und sah den Herzog Guan mit seinem Schwert in der Hand zu Pferde, gerade wie er zu Lebzeiten gewesen war. Rechts und links von ihm standen sein Sohn Guan Ping und sein Feldherr Dschou Dsang schattenhaft in den Wolken.

Der Mönch faltete die Hände und sprach: ‚Ihr wart im Leben gerecht und treu und seid im Tode nun ein weiser Gott, und doch versteht Ihr das Schicksal nicht? Wenn

Ihr Euren Kopf durchaus wiederhaben wollt, an wen sollen sich dann die vielen Tausende von Feinden wenden, die durch Euch zu Tode gekommen sind, um ihr Leben wiederzuerlangen?‹
Da neigte sich der Herzog und verschwand.
Seit jener Zeit entfaltet er dauernd geistige Wirksamkeit. Sooft ein neues Herrscherhaus begründet wird, wird seine heilige Gestalt sichtbar. Darum hat man Tempel und Opfer für ihn eingerichtet und ihn in die Zahl der Reichsgötter aufgenommen. Er erhält ebenso wie Confucius die großen Opfer von Ochsen, Schafen und Schweinen. Sein Rang ward von Jahrhundert zu Jahrhundert höher. Erst ward er als Fürst Guan verehrt, später als König Guan, dann als großer Gott, der die Teufel besiegt; das letzte Herrscherhaus hat ihn endlich als großen göttlichen Helfer des Himmels verehrt. Er wird auch der Kriegsheilige genannt und ist ein starker Retter in aller Not, wenn die Menschen von Teufeln und Füchsen geplagt werden. Er wird häufig zusammen mit Confucius, dem Meister des Friedens, als Meister des Krieges verehrt.» (Wilhelm, op. cit. S. 64.

Dieser Roman ist auch in Europa durch Übersetzungen bekanntgeworden (siehe Pavie, San-koue-tchy. Paris 1845—51. Resümees finden sich in Grube, Geschichte der chinesischen Literatur, S. 406ff., und bei Giles, Dictionary, Nummer 1009; auszugsweise Szenen kommen außer bei Wilhelm, Chinesische Märchen Nummer 27, in den meisten populären Übersetzungsbüchern vor).
Kuan-Yue ist bereits 1116 post kanonisiert, aber erst 1594 durch Kaiser Wan-li zum Gott erhoben worden, mit der Bezeichnung ti, der höchsten menschlichen und himmlischen Würde. Auch in Korea wurde er vom 16. Jahrhundert ab verehrt, da er die Japaner von dort vertrieben haben soll. 1855 erließ der Kaiser Hsien Féng den Befehl, daß man Kuan-ti, zum Dank für seine Hilfe gegen die T'ai-p'ing-Rebellen, die gleichen Ehren wie Confucius erweise. Sein voller Titel lautet Chung-i-wei-hsien-shêng-ta-Kuan-ti, der getreue, gerechte, majestätische, strahlende, heilige, große Kaiser Kuan (cfr. Krause, op. cit. S. 192). Der 13. des 5. Monats ist ihm geweiht.
Seine Tempel befinden sich überall und selbst im buddhistischen Kult hat seine Gestalt Einlaß gefunden. (Über Gedächtnistempel des Kuan Yue und seiner Genossen siehe Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen Band 2, Kapitel 2.)
Auch findet man in den meisten Läden ein für ihn errichtetes Altärchen, oder es hängt dort über dem Altar ein Bild mit seiner Darstellung. Denn er gilt wegen seiner Tugenden der Ehrlichkeit, Offenheit und Kameradschaftlichkeit als Schutzpatron der Kaufleute und des Handels. Auch in der Tonbildnerei und unter den „Dachreitern“ erscheint seine Gestalt häufig.

Dargestellt wird Kuan-ti mit einem «scharlachroten Gesicht» und «langem schönen Bart»; allein oder mit seinen Waffengefährten. Auch wohl mit seinem Pferde, dem «roten Hasen», oder mit seinem halbmondförmigen Messer, der «grüne Drache» genannt. Dieser Motive hat sich hauptsächlich die Malerei angenommen; doch fehlt in unserer Steatitfigur, Farbentafel IV und Tafel 32—33, keineswegs die rote Farbe, und auf Tafel 34 hat er einen aus echten Haaren verfertigten, ursprünglich längeren Bart. Auch finden sich in der Steatit-Bildnerei recht häufig Gruppenfiguren (R.Ethn.-Museum

Leiden). Auf Tafel 32—33 erscheint er allein, aufrechtstehend, in stolzer und beherrschter Haltung, mit langem Gewande, Hosen, Schuhen und Gürtel. Die Augen sind, der Legende gemäß, „lang geschlitzt wie die des Phönix". Bei der Figur Tafel 34 ist als Attribut der rechten Hand ein Schwert zu ergänzen. Kuan-ti ist hier mit Panzer, Beinschienen und langem gegürteten Mantel bekleidet. Das Gewand ist reich ornamentiert, und zwar mit dem häufig auf Staatsgewändern vorkommenden Motiv des Drachen, der in Wolken, über schäumenden Wellen, schwebt, und der nach einer Perle greift.

Neben Lao-tse hat auch jene andere bedeutsame Erscheinung der chinesischen Geistesgeschichte: Confucius (K'ung Ch'iu), eine Vergöttlichung erfahren. Jedoch in sehr verschiedener Weise, den Unterschieden seiner Lehre, seines Temperamentes und seiner Bedeutung entsprechend. Im Gegensatz zum rätselhaften Leben und zur Lehre des Lao-tse, die mythologischer Spekulation reichen Anhalt bieten, widerspricht die ganze Erscheinung des Confucius als solche einer legendären Erfassung. Die Lebenseinstellung des Confucius war eine bewußt unspekulative und wesentlich praktische, diesseitig orientierte, er war Organisator, Redaktor, Ethiker und Politiker. Auch die Daten seines Lebens sind bestimmt und klar umrissen.

Er wurde anno 551 post im Fürstentum Lu, Shantung, geboren. Zeiten, ausgefüllt mit Verwaltungstätigkeit oder mit Beratung des Fürsten von Lu, wechseln mit solchen theoretischer und literarischer Studien. Auch als Justizminister fungierte er einige Jahre, bis ihn Intrigen zwangen, ein vierzehnjähriges Wanderleben zu führen. Die letzten fünf Jahre seines Lebens verbrachte er, den literarischen Studien hingegeben, in seiner Heimat im Kreise seiner Schüler, bis er im Alter von 73 Jahren starb, ohne daß seinem Leben äußere Erfolge beschieden worden waren.

Wenn trotz eines so schlichten und klaren Lebens und trotz seiner diesseitig moralisch und didaktisch orientierten Einstellung seine Person deifiziert worden ist, so liegt das an seiner überragenden, praktischen Bedeutung für das Reich. Die Deifizierung vollzog sich, indem sich der auf ihn bezügliche private Ahnendienst zu einem allgemeinen, sanktionierten Heroenkult erweiterte. Mit seiner Person hat die im späteren China so häufige Heroisierung historischer Persönlichkeiten ihren Anfang genommen.

Anno 194 (bzw. 174) ante opferte der Kaiser zum ersten Male an seinem Grabe einen Ochsen. Einige Dezennien später errichtete man ihm zu Ehren in seinem Heimatsorte einen Tempel. 267 post wurde bestimmt, daß viermal im Jahre am kaiserlichen Altare und in seinem Heimatsorte ein großes Opfer darzubringen sei. 555 wurde angeordnet, ihm in jeder Präfekturstadt einen Tempel zu errichten. Anno 1657 erhielt er den Titel „Allerheiligster, früherer Lehrer", chih-shêng-hsien-shih.

Die Verehrung seiner 72 Schüler begann im Jahre 72 post; jedoch begnügte man sich zumeist mit einer Ahnentafel, die im Tempel des Confucius aufgestellt wurde.

Die Verherrlichung seiner menschlichen Eigenschaften, wie die Verkultlichung seiner Ahnenverehrung inaugurierten eine legendäre Ausgestaltung seiner Person. Für die Verherrlichung seiner Person ist bezeichnend, daß man sie nicht auf übernatürliche Dinge und magische Fähigkeiten, wie Lebensverlängerung und Verwandlungskunst, bezog, sondern auf die ins Übernatürliche gesteigerten Fähigkeiten geistiger und sensueller Art, der Erfahrung, der Erkenntniskraft und der Prophezeiung, die man ihm zuschrieb. So soll sein Gesichtssinn unendlich scharf gewesen sein; zudem heißt es habe er die verborgensten und seltsamsten Dinge erklären können und die Gabe der Voraussehung besessen.

Wie das Leben des Lao-tse, so wurde auch das Leben des Confucius phantastisch ausgeschmückt. So soll bei seiner Geburt ein chi-lin erschienen sein, der einen Nephritstein ausspie, auf dem geschrieben stand: „Sohn des Wasserkristalls, du wirst einst ein heimlicher König unter den Menschen sein!" Als man dem Confucius gegen Ende seines Lebens berichtete, daß der Fürst von Lu das gleiche chi-lin, das man durch einen roten Faden kenntlich gemacht hatte, getötet habe, brach er in Tränen aus und rief: „Meine Lehre hat keinen Erfolg! Was tust du da? Ich werde sterben müssen!"

Darstellungen des Confucius rechnen zu den selteneren Erscheinungen unter den Steatitfiguren. Auf Tafel 30—31 erscheint er in seiner Eigenschaft als Patron der Literaten, mit einer Buchrolle, lu, im Arme, die zugleich ein Symbol für Wissen wie für reichliches Einkommen ist. Bekleidet ist er mit Amtskostüm, hoher Mütze und Schuhen. Seine ganze Haltung ist von nüchterner, konzilianter und repräsentativer Sachlichkeit. Besonders reich ist die Ornamentik seiner Gewandung: Fungus, Chrysantheme und Granatapfelknospen, die wir schon als Embleme des langen Lebens bzw. reicher Nachkommenschaft kennengelernt haben. Päonienblüte, mu-tan-h'ua, auch fu-kuei-h'ua genannt, Reichtum und Ansehen andeutend; weiterhin Schmetterling, h'u-tieh, als Zeichen hohen Alters (tieh auch gleichbedeutend mit hochbetagt) und Drache, der, wie beim Kuan-ti, Zeichen der Macht und der hohen Stellung ist. Ferner Wellen- und Wolkenbänder, die auch bei unseren anderen Figuren fast ständig vorkommen. Wir finden in dieser Figur des Confucius somit Hinweise auf: Wissen, Reichtum, Ansehen, hohe Stellung, reiche, besonders männliche Nachkommenschaft und langes Leben.

Die bisher behandelten Figuren, die zum größten Teil dem häuslichen Kulte zuzurechnen sind, weisen alle einen symbolischen oder mythologischen Bezug auf. Es sind Glückszeichen und Amulette oder Repräsentationen von Schutzgottheiten, Genien oder Heroen. Aber auch weitere Figuren, die dem Kultbereich nicht unmittelbar zugehören, weisen trotz ihrer scheinbar nur realistischen oder genrehaften Darstellungsweise symbolische

Bedeutung oder legendären Sinn auf. Als Beispiele diene Textabb. 5, die Darstellung irgendeines trinkenden Mannes, oder Tafel 51, die eines alten Bauern, oder Textabb. 10, die einiger Schafe. Dem Chinesen assoziieren sich angesichts solcher ihm vertrauter Typen ganz bestimmte, literarisch fixierte Bedeutungselemente, die aufzuweisen allerdings schwierig sind. Bezüglich dieser literarischen Bedingtheit, auf der der illustrative Charakter dieser figuralen Kleinkunst beruht, wollen wir einige Hinweise geben.

So wird die Darstellung des trinkenden Bauern (Textabb. 5) mit den acht bzw. sieben unsterblichen Trinkern in Zusammenhang zu bringen sein. Diese „unsterblichen Heroen des Weines" sind berühmte Zecher aus der T'angzeit, deren Haupt der Dichter Li T'ai-po ist, und um dessen Bildnis es sich wahrscheinlich in der Textabb. 5 handelt. Bedürfnislos, Ehren und Ämtern abhold, zog Li T'ai-po umher, allen Freuden zugetan, dichtete er von der Vergänglichkeit des Lebens. In Textabb. 5 erscheint er in rein volkstümlicher Auffassung: als Vagabund, an seine knorrige Kalebasse gelehnt, an der Seite einen Wanderstock und hinten ein Ränzel mit zwei Bambusstäbchen, sowie zwei Fledermäuse, pien fu, die als Glückssymbole figurieren. Um sein lockiges, wirres Haar hat er ein Tuch gewunden. Mit gewaltigen Zügen trinkt er Wein aus einer Kanne, sein Lebenselixier! (Über die acht unsterblichen Trinker siehe Doré, op. cit. Band 11, S. 1022ff., und Mayers, Readers Manual, Nummer 361.)

Auf Tafel 50—51 begegnet man einem alten, abgemagerten Bauern, der in der einen Hand einen Fisch, in der anderen Hand eine geflochtene, anscheinend gefüllte Flasche trägt. Sein Gang ist müde und vorsichtig. Diese Figur scheint eine Illustration eines der 24 Beispiele der kindlichen Liebe zu sein, die vornehmlich im Relief und in der volkstümlichen Malerei vorkommen (vgl. Boerschmann, op. cit. Band 1, S. 92ff., wo derartige Reliefs abgebildet sind). Bei unserer Figur läßt sich an die Gestalt des Kiang-shih denken, der zur Hanzeit gelebt haben soll. Er und seine Frau hatten gelobt, seine hochbetagte Mutter zu pflegen und zu erfreuen. Die Mutter hatte eine besondere Vorliebe für Fisch und frisches Wasser. Da es beides in der Nähe des Hauses nicht gab, so ging er täglich viele Stunden weit, um Fisch und Wasser zu holen. Bis sich eines Nachts ein Wunder ereignete: In der Nähe seines Hauses entstand eine Quelle, die nicht nur frisches Wasser gab, sondern es sprangen täglich auch aus ihr zwei Fische.

Angesichts des entzückenden kleinen Siegels mit den Schafen (Textabb. 10) läßt sich an die Legende des Hwang Ch'u-ting denken, eines hsien, der im 4. Jahrhundert gelebt haben soll Im Alter von fünfzehn Jahren führte er einmal seine Schafe zum Füttern ins Gebirge. Er trat dort in eine Höhle, aus der er nicht wieder herauskam. Vierzig Jahre lebte er dort, als eines Tages sein Bruder einem wandernden Priester begegnete, der von einem Schafjungen erzählte, der sich seit langem im Gebirge aufhalte. Der

Abb. 33

Bruder ging daraufhin auf die Suche und fand ihn in der Höhle, umgeben von lauter Blöcken aus weißem Stein. Als der Bruder nach den Schafen fragte, gab jener einen Laut von sich, und die weißen Steine verwandelten sich in Schafe.

Auch die übrigen Tierdarstellungen sind nicht schlechthin als Genrebilder zu nehmen. So ist das Reh (Farbentafel Titelblatt) Symbol der Wachsamkeit, das Pferd (Tafel 40—41) ein solches der Weisheit. In alten Zeiten soll ein drachenähnliches Pferd aus den Fluten aufgetaucht sein, das auf seinem Rücken die Zeichen trug, aus denen Fu-hsi die acht Diagramme formte. Die Affengruppe mit den Pfirsichen (Tafel 39) enthält, abgesehen von einer noch weiterhin möglichen illustrativen Bedeutung, einen Wortspielglückwunsch. Denn hou-Affe kann auch „reichlich" bedeuten und außerdem den Begriff „zu erwarten" wachrufen, wobei hier, in Verbindung mit dem Pfirsichsymbol, „langes Leben zu substituieren ist."

Der Phönix Fêng-huang und das chi-lin, beide in unserer Figur Textabb. 33, 34 dargestellt, gehören zusammen mit dem Drachen und der Schildkröte zu den vier übernatürlichen Fabeltieren, szu-ling. Der Phönix repräsentiert Schönheit, Wohlwollen und Güte, das chi-lin Vollendung und Glück. Das chi-lin gehört auch zu den Zeichen guter Vorbedeutung. Beide Tiere vereinen die Elemente des Männlichen und Weiblichen in sich und gelten im Besitze hoher Yang-Kraft.

Das chi-lin hat einen drachenähnlichen Kopf mit einem Horn oder Höcker, einen Körper wie ein Hirsch, Hufe wie ein Pferd, einen buschig gekräuselten Schweif wie ein

Abb. 31

Löwe und an den Schultern flammenartige Flügel, als Attribute seiner himmlischen Natur. Es erscheint nur, wenn weise und gerechte Herrscher regieren oder Weise leben, wie beispielsweise Confucius. Das chi-lin gilt als das edelste Tier. Sein Gang ist so leicht, daß keine Spuren entstehen, und so vorsichtig, daß es beim Gehen kein Wesen tritt.

Wie das chi-lin König der Vierfüßler ist, so ist der Phönix König der Vögel. Ein seltsames compositum mit langem Hals und Schweif, mit buntem Gefieder, mit einem Kopf wie ein Fasan, einer Brust wie eine Schwalbe, einem Rücken wie eine Schildkröte und mit langen Krallen. Er lebt in den höchsten Regionen des Äthers und erscheint nur als Glückverkünder. Bräute in China tragen wohl eine Frisur, die die Form dieses Phönix nachahmt. Er ist das Tieremblem der Kaiserin.

BEI DEN GESTALTEN BUDDHISTISCHER PROVENIENZ HANDELT ES SICH NICHT mehr um den ursprünglichen sakramentalen und transzendenten Geist des Buddhismus, sondern um eine laienmäßige, volkstümlich vermenschlichte Interpretation, die den Heilsbringer- und Erlösergedanken, wie schon im Voraufgegangenen angedeutet wurde, zu einer Position des irdischen Beistandes und der Patronschaft umbildet. Hier handelt es sich um eine Auffassung, bei der nicht mehr der Buddha und sein überirdisch göttliches Wesen im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern außer den leiblich helfenden, himmlischen Wesen der Mensch, soweit er Mittler in Beziehung zu höheren Mächten und Gewalten des Universums und im Besitz übernatürlicher, magischer Fähigkeiten ist.

Auf Textabbildung 35, 36 und Farbentafel VII ist Buddha-Fo- dargestellt, aber bezeichnenderweise nicht in der Gloriole seines göttlichen Seins, sondern als Eremit und asketischer Büßer. Als solcher ist seine Person Gegenstand der Legende.

Nachdem Siddhârta (Hsi-ta-lo-t'a) sein Haus verlassen hatte, führte er sechs Jahre lang das Leben eines Asketen. Er zog als Bettelmönch umher und ging bei zwei Lehrern der Sāṅkhya-Yoga-Schule in die Lehre. Jedoch verließ er beide unbefriedigt und begab sich nach Gayâ. Er ließ sich zu Uruvilvâ an Flusse Nairañjanâ nieder. Hier gab er sich den schwersten Bußübungen und härtester Askese hin. Jahrelang saß er regungslos in tiefer Meditation, ohne zu atmen. Er unterzog sich immer strengerem Fasten. Sein Körper zehrte so sehr ab, daß seine Mutter, im Glauben er sei tot, aus dem Himmel herabstieg, um ihn zu beklagen. Nach langen Meditationen kam er zur Überzeugung, daß die Askese ein falscher Weg zur Erleuchtung sei, und daß weder Sinnenlust noch Selbstpeinigung zum Heile führen. Er gab daher seine Buße auf und verließ seine Einsamkeit, um unter dem Bodhibaume zur wahren Erleuchtung zu erwachen. (Nach dem japanischen „kostbaren Bilderspiegel", siehe Hofmann, Pantheon von Nippon.)

Abb. 35

Die wichtigsten Schriften der Buddhalegende sind: das Lalitavistara, Dîgha-nikâya, Mahâvagga und Açvagoṣa's Buddhacarita. Das Lalitavistara behandelt elf Stationen von Buddha's Leben: Das Herabsteigen aus dem Tuṣita Himmel, das Eingehen in den Mutterleib, Geburt, Jugend, Vermählung und Leben im Palast, Flucht, Askese, Kampf mit Mâra, Erwachen, das Drehen des Rades. Im Mahâ parinibhâna sutta ist noch der Tod Buddhas, sein Eingehen ins Nirvâṇa geschildert.

Darstellungen des Buddha als Asketen kennt schon die ältere indische Plastik, die jedoch meist unter Einfluß der realistischen Schule von Gândhâra steht. Die authochthone Bildnerei Indiens stellte Buddha in der Form seiner idealisierten kanonischen Schönheit dar. An diesen alten Kanon knüpft auch noch unsere Darstellung an, wie das Ûrnâ, das die erst später erfolgte Erleuchtung vorwegnimmt, und der große

Kopf mit den langen Ohren und den Haarspiralen beweisen. Abgesehen von diesen Einzelheiten aber erscheint der Buddha hier durchaus als Mensch, mit jämmerlich abgemagertem Körper.

Solche Darstellungen des asketischen Sâkya (Shih-chia) waren in China im Rahmen der Zen-Malerei, die wesentlich vom Menschlichen ausging, üblich geworden. Im Anschluß an die Zen-Kunst wurde das Motiv auch in Japan heimisch. Zu erinnern wäre hier etwa an die Darstellungen des asketisch meditierenden Sha-ka von Soga Jasoku (gest. 1483) und des Kano Montonobu (1476 bis 1559).

Sehr zahlreich sind in der gesamten Kleinkunst, besonders in der Porzellanbildnerei von Fukien, wie auch in Steathit die Darstellungen der Kuan-shih-yin p'u-sa (Kwan-non Bo-satzu), der verweiblichten Form des ursprünglichen Bodhisattva Avalokiteçvara, der im klerikalen Buddhismus die Rolle eines Erlösers und Beschützers, eines Genius der Barmherzigkeit und eines Bekehrers zum wahren Glauben spielt.

Im volkstümlichen Buddhismus fungiert Kuan-yin hauptsächlich als körperlich helfendes, heilendes und beschützendes Wesen. Sieben Bedrängnisse sind es, in denen Kuan-yin in erster Linie um Beistand angerufen wird: in den Gefahren, die durch das Schwert, durch Fesseln, Feuer, Wasser (Sturm), râkṣasa-Dämonen, Kobolde, Gespenster und Feinde verursacht werden. 32 bezw. 33 dienstbare Leiter stehen Kuan-yin zur Verfügung, um in verschiedener Gestalt zu erscheinen und sich überall hinbegeben zu können.

Abb. 36

Die Verweiblichung dieses Boddhisattva, die im 12. Jahrhundert allgemein vollzogen gewesen zu sein scheint, ist nicht ohne Vermischung mit volkstümlichen Elementen vor sich gegangen. Es handelt sich hier vornehmlich um die Verquickung mit der legendären Person der Miao-shan.

Im 11. Jahrhundert der Zeitperiode des goldenen Himmels (2586 ante) lebte im Westen ein Fürst Miao Chuang. Er herrschte

über ein großes Reich, und seine Regierung zeichnete sich durch Tugend und Frieden aus. Da die Königin Miao Teh nach vierzigjähriger Ehe noch kinderlos war, pilgerte sie auf Anraten des Königs nach den westlichen Bergen, um dem wunderspendenden Götterbilde auf dem Berge der Glorie zu opfern, Die Königin gebar darauf drei Töchter, unter ihnen war Miao-shan, die „schöne Tugend" oder das „reine Glück". Da der König sich altern fühlte, beschloß er, seine Töchter zu vermählen. Die beiden älteren Töchter heirateten Beamte, Miao-shan aber weigerte sich zu heiraten, da sie einsam bleiben wollte, um den Bodhi-Stand zu erreichen. Sie erklärte, falls sie heiraten müsse, so würde sie nur einen Arzt nehmen, denn sie wolle die Welt von Übeln und Lasten befreien. Der König entbrannte in Zorn und versuchte sie durch Hunger und Kälte zu zwingen. Als dies nichts fruchtete, gab der König ihrem Wunsche in ein Kloster gehen zu wollen, scheinbar nach, jedoch ließ er sie die schwersten und erniedrigendsten Arbeiten verrichten. Da Miao-shan ihrem Gelübde treu blieb, ließ er das Kloster umzingeln und in Brand stecken. Miao-shan aber betete, nahm eine Haarnadel und stieß sie sich in die Kehle, sodaß ihr Blut gen Himmel spritzte. Darauf kamen von allen Seiten schwarze Wolken, die den Brand löschten.

Nun versuchte der König ihren Entschluß durch prunkvolle Fest und weltliche Freuden zu beeinflussen. Als auch dies vergeblich war, beschloß er, sie enthaupten zu lassen. Aber der „Geist der Landstrecke" benachrichtigte den „Herren des Himmels" von des Königs Vorhaben. Der „Herr des Himmels" gab Befehl, Sorge zu tragen, daß ihr Leib nicht geschunden würde, auf daß kein Atom ihrer Seele verlorenginge. So geschah es, daß sie anstatt enthauptet zu werden, erwürgt wurde.

Miao-shan glaubte zu träumen und auf Wolken hinzufliegen. Da erschien ihr ein Jüngling in himmelblauem Gewande, der Abgesandte des Höllengottes, der sie in die Unterwelt geleitete. Hier sah sie das Elend und die Martern der Hölle, überall strahlte ihre Gnadenkraft lindernde Wohltaten aus und erlöste viele Seelen, die auf die Erde zurückgesandt wurden. Auch die Höllenfürsten baten sie, ihre wundertuenden Gebete hören zu lassen. Sie willigte ein, jedoch unter der Bedingung, daß alle Seelen erlöst werden sollten. So verwandelte sie die Hölle in ein Paradies.

Als Miao-shan aus ihrem Traume erwachte, erschien ihr auf einer Wolke Shih-ch'ia und gebot ihr zur Insel P'u-t'o-shan zu wandern. Er gab ihr einen Pfirsich aus dem Paradiesgarten, der ihr die Unsterblichkeit verlieh und ihr für ein Jahr allen Hunger und Durst nahm. Der Planet Venus aber befahl dem Erdgeist, sich in einen Tiger zu verwandeln, um Miao-shan auf seinem Rücken nach der dreitausend Meilen entfernten Insel zu tragen.

Abb. 37

Nachdem sie auf der Insel viele Jahre in Bußübungen verbracht hatte, wurde sie zur Würde eines Buddha erhoben. Als solcher jedoch benötigte sie Schüler. Da erschien ein Jüngling und erklärte, er sei gekommen ihr zu dienen, obwohl er noch nicht zur Vollkommenheit gelangt sei. Miao-shan legte ihm jedoch vorerst eine schwere Prüfung auf. Sie befahl dem Erdgeist sich in eine Räuberbande zu verwandeln und den Berg zu erstürmen.

Als dies geschah, tat sie furchtbar erschreckt und stürzte sich in eine tiefe Schlucht. Der Schüler aber sprang ihr mutig nach. Miao-shan erweckte ihn wieder zum Leben und zeigte ihm in der Tiefe der Schlucht einen Leichnam. Es war der seine, sodaß er nunmehr von allem irdischen Stoff befreit und imstande war ihr in allen ihren Liebeswerken zu helfen. Dieser Schüler, Shan-ts'ai, wird als ihr Begleiter oft mit ihr zusammen dargestellt.

Die Eltern der Miao-shan aber siechten zur Strafe für ihre bösen Taten dahin. Als das allsehende Auge der Miao-shan dies gewahr wurde, verwandelte sie sich in einen Priester und suchte ihre Eltern auf. Sie teilte ihnen mit, daß der König nur genesen könne, wenn er die Hand und das Auge einer seiner nahen Verwandten, die auf der Insel P'u-t'o wohnten, äße.

Als die Boten, die der König abgesandt hatte, zurückkamen und das Verlangte brachten, erkannte die Mutter die Hand als die ihrer Tochter. Voller Reue machten sich die Eltern auf den Weg nach der Insel P'u-t'o. Sie wurden auf der Reise schwer von Unheil und Gespenstern bedroht, aber Miao-shan rettete sie aus allen Gefahren. Als sie in P'u-t'o ankamen, sahen sie ihre Tochter auf dem Berge sitzen. Es fehlte ihr ein Auge und die rechte Hand. Als aber der König reuevoll und in Dankbarkeit den Wunsch äußerte, sie möge Hand und Auge wiedererlangen, erhielt sie ihre geopferten Glieder zurück. Die Eltern gingen in sich und führten fortab ein frommes und asketisches Leben. Vgl. de Groot, op. cit.; Doré op. cit. Band VI, Grube, Religion und Kultus, S. 151 ff.)

Diese Legende der Miao-shan-Kuan-yin, die vielfache volkstümliche Züge in sich vereinigt, illustriert in anschaulicher Weise die Tugenden der Kuan-yin: Barmherzigkeit, Menschenliebe, helfender Beistand und verzeihende Güte. Das Milieu der Erzählung ist ein rein chinesisches geworden. In dieser chinesisch nationalisierten Form ist die Gestalt der Kuan-yin in die Masse des Volkes gedrungen und in den häuslichen Kult einbezogen worden.

Ihre Hauptkultstätte ist die in der Legende genannte Insel P'u-t'o bei Ning-po (siehe Boerschmann, op. cit. Band 1). Im Tempel Fo ting sze auf der P'u-t'o-Insel ist Kuan-yin in 84 Erscheinungsformen dargestellt. Die Darstellungen sind von ebenso vielen der Kuan-yin zugeschriebenen Sprüchen begleitet. Diese Sprüche beziehen sich auf die Mannigfaltigkeit der Hilfe, die die Göttin in ihrer Barmherzigkeit den Menschen in ihren verschiedenen Lebenslagen angedeihen läßt. Man nennt den Tempel die „Halle des großen Erbarmens" oder auch die „Halle des großen Wehklagens", „weil es ebenso viele Unglücksfälle gibt wie Lagen, in denen die Göttin helfen kann".

Während hier, in ihrem Hauptheiligtum, Kuan-yin vornehmlich von Pilgern und Schiffern angerufen wird, erstreckt sich ihre Verehrung im häuslichen Kult vornehmlich auf die

Abb. 38

Frauen. Ihr Bildnis, meist größer als das der anderen Gottheiten, steht in der Mitte des Hausaltares, umgeben von den häuslichen Laren. Bei Gelegenheit des Besuches der Neuvermählten im elterlichen Hause ist es ihr Bild, das die oberste Abteilung des dreiteiligen Vorhangbildes, das am fo-k'an aufgehängt wird, einnimmt.

Auch unter den po-fên, den hundert Götterbildern, die am Abend verbrannt werden, befinden sich eine oder mehrere ihrer Bildnisse. Ihre Festtage sind der 19. 2., 19. 6. und

19. 9., an denen Opfer dargebracht werden, aber, im Unterschiede zu anderen Festen, keine Fleischopfer. Die verheirateten Frauen fasten bei diesen Gelegenheiten. Als Kinder-gebende Göttin (Sung-tse Kuan-yin) und als Krankheiten heilende Gottheit spielt sie naturgemäß bei den Frauen eine besondere Rolle. Auch ist sie Schutzpatronin der Prostituierten.
Ihre verschiedenen Benennungen, die stets auf die Hauptzüge ihres Wesens oder ihrer Funktionen hinweisen, erinnern in vielem an Maria: als regina coeli, als Fürbitterin, als misericordia und als heilende und Kinder gewährende Volksgöttin. Solche Bezeichnungen für die Kuan-yin sind beispielsweise: Die Retterin aus Bitternis, Die erhabene Königin der Welt, Die große Erbarmensreiche, Große Lehrerin mit dem gnadenreichen Boote, Sie schenkt Kinder, Sie führt uns im Boote der Barmherzigkeit den rechten Weg u. a. m. (cfr. Boerschmann op. cit. Band 1).
Auf Tafeln 56—57 erscheint Kuan-yin als die „Weiß gewandete", pai-i Kuan-yin, in ruhiger Haltung, die Hände über dem Knie gefaltet, bezw. übereinandergelegt, eine Darstellungsform, die die Zen-Malerei ausgebildet hat. Auf Tafeln 58—59 ist sie stehend mit Buch und Rosenkranz wiedergegeben. Die Buchrolle bezieht sich auf eine Stelle der Legende, nach der sie selbst nachts die heiligen Sutren zu lesen liebte, weswegen ihr der Drachenkönig eine Perle schenkte, die des Nachts leuchtet (s. w. u.). In Textabb. 20 erscheint sie mit dem Kinde auf dem Schoße als Sung-tse Kuan-yin, eine venus genetrix, die Kinder gewährt und sie beschützt.
Die sonst in der Malerei häufigen Darstellungen der Kuan-yin mit einem Weidenzweig, oder auf einem Floße treibend, oder mit Flasche und Perle und den beiden Schülern Shan-ts'ai und Lung-nü fehlen unter unseren Steathitfiguren. Wohl aber kommt sie mit dem Fischkorb vor (Textabb. 39—40). Über dies merkwürdige Attribut, das möglicherweise eine Analogie zu dem Fischavatâra des Visnu darstellt, unterrichtet eine Legende, die hier mitgeteilt sei:
Eines Tages wanderte der dritte Sohn des Drachenkönigs in Gestalt eines Fisches im Meere, er wurde aber von einem Fischer gefangen und auf dem Markte zum Verkauf ausgeboten. Das allsehende Auge der Göttin erkannte in dem Fisch den Sohn des Drachenkönigs und sah, in welcher Gefahr er schwebte. Eiligst sandte sie ihren Schüler Shan-ts'ai in menschlicher Gestalt aus, den Fisch zu kaufen und in Freiheit zu setzen. Aus Dankbarkeit schickte ihr der Drachenkönig durch sein Kleinkind Lung-nü die nachts leuchtende Perle. Lung-nü bat die Kuan-yin bei ihr bleiben zu dürfen, um ihr zu folgen. So wurde sie Schülerin und Begleiterin der Kuan-yin. Kuan-yin ließ den Schüler Shan-ts'ai und die Lung-nü Bruder und Schwester werden.
Die größte Verehrung genießt neben der Kuan-yin der ihr in vielen Zügen verwandte Bodhisattva Ti-ts'ang p'u-sa, „Schoß der irdischen Welt", ein Gott des Erbarmens und

Abb. 39

Abb. 40

der Güte (sansk. Kṣitigarbha, jap. Ji-zô), dessen Gestalt ebenfalls volkstümlich abgewandelt und mit starken taoistischen Zügen durchsetzt ist. Während Kuan-yin vornehmlich Retterin aus irdischer Not ist, ist Ti-ts'ang ein Helfer in der Hölle, ein Retter der verdammten Seelen, als der erbarmende Bodhisattva der Unterwelt. In dieser Form verschmilzt er wohl auch bisweilen mit der Kuan-yin, die dann entweder als Kuan-yin Ti-ts'ang in die Höllen herabsteigt oder aber als ein personifizierter Wesenszug des Ti-ts'ang gilt.

Weiterhin erscheint Ti-ts'ang in noch mannigfaltig verschiedener Art. Er gilt als Geleiter zu Amitâbha's Paradies und als Kranke-Heilender. In glorios vergöttlicher Form ist er König in Amitâbha's Paradies oder Herrscher in der Unterwelt, dem die zehn Höllengötter unterstellt sind. In Japan ist er ein Schutzgeist der Wege und der Pilger und ein spezieller Beschirmer der Seelen verstorbener Kinder. Im tantristischen Buddhismus

figuriert er als ein mit hohem Wissen begabter, magischer Kräfte und Fähigkeiten teilhaftiger Mönch, der in der Versammlung auf dem Berge Kha-la-ti-ya Mantra-Formeln (man-t'u-lo) auslegt.
Endlich werden ihm auch menschliche Inkarnationen zugeschrieben, so als koreanischer Prinz (Kin Ti-ts'ang), der ein frommer und geheiligter Mönch war. Volkstümlich wird Mu-lien, der der ursprüngliche indische Buddhaschüler Maudgalyâyana ist, als Ti-ts'ang bezeichnet und mit ihm identifiziert.

Mu-lien soll ein sehr frommer Mann gewesen sein, im Gegensatz zu seiner Mutter, die wegen ihrer sündhaften Vergehen furchtbare Leiden in der Unterwelt zu erdulden hatte. Nach anderer Lesart, weil sie aus Unwissenheit eine Sünde begangen hatte. Ihr Sohn stieg in die Hölle hinab, um sie zu suchen und zu befreien. Diese Befreiung gelang ihm, nach der einen Überlieferung auf Grund seiner guten Taten und mit Hilfe des Buddha, nach anderer Version durch Gewalt, wobei auch die übrigen Seelen der Verdammten entwichen. In Anerkennung seiner guten Tat und seiner Kindesliebe ernannte ihn Yü-huang-shang-ti zum Ti-ts'ang-wang p'u-sa. Zugleich aber wurde einer der Höllenfürsten auf die Erde entsendet, um die entflohenen Seelen wieder einzufangen.
Diese Legenden werden als Schauspiele am Allerseelen-Fest, das am 15. des 7. Monates stattfindet, und das eines der drei Hauptfeste für die Toten ist, aufgeführt. Dieser ganze siebente Monat ist den Toten, geweiht und spielt im Kulte des Ti-ts'ang eine große Rolle. In diesem Monat werden die hungernden verdammten Seelen kinderlos Verstorbener, die als preta's (pi-li-to) im Vorgebirge der Hölle hausen, auf die Erde gelassen, damit sie ihren Hunger stillen können. Das Fest beginnt am Anfang des Monats mit dem „Öffnen der Pforten der Unterwelt" und endet mit dem „Schließen der Tore der Verdammnis". In den Straßen werden während dieser Zeit Opfergaben bereitgestellt, die für die preta's bestimmt sind. Zur Hauptzeremonie gehört das Verbrennen des sogenannten „Bootes der Lehre" mit unter anderem dem Bilde des Ti-ts'ang. Diese Zeremonie kann auch am Tage des Geburtsfestes des Ti-ts'ang, am 29. des 7. Monates, stattfinden (siehe de Visser, The Bodhisattva Ti-tsang (Jizô) in China and Japan; Grube, Zur Pekinger Volkskunde; de Groot, Jaarlijksche Feesten en Gebruiken).
Als eigentlicher Gott der Finsternis, der Nacht und ihrer Schrecken wird er speziell auch von den Fischern verehrt, denen die Schrecken der Nacht und der Dunkelheit vertraut sind. Boerschmann hat (op. cit. Band I, S. 155) einen Gottesdienst der Schiffer auf der Insel P'u-t'o geschildert, der, in Übereinstimmung mit der Beziehung dieses Gottes zur Dunkelheit, am Abend stattfindet, in der Dunkelheit, „wenn der Gedanke an Tod und Vergeltung und an Übel die Seele am ehesten beschleicht". Auch werden bei dieser Gelegenheit für die Seelen der kinderlos Verstorbenen Opfer dargebracht, um, wie Ti-ts'ang es getan hat, diesen in alle Ewigkeit verdammten, hungrigen Seelen Mitleid und Erbarmen zu erweisen. Im geheimen erwarten die Opfernden, daß Ti-ts'ang es ihnen dereinst vergelten möge.

Die Darstellungen des Ti-ts'ang im Rahmen der Steatit-Plastik schließen sich an die mehr vermenschlichende Auffassung an. So erscheint hier Ti-ts'ang nicht im Ornat eines Bodhisattva, sondern im Habit eines Mönches, mit kahlem Schädel, in der Hand das Wünsche erfüllende cintâmani-Juwel oder den Lotos. Mit dem Lotos bzw. mit einem Rasselstab wird er auch vornehmlich in Japan dargestellt, wo man solche Bildnisse, meistens Steinmetzarbeiten, zu Tausenden auf den Friedhöfen antrifft.

Tafel 78–80 zeigt ihn als Mönch mit der mani-Perle in der Hand, die auch der „Pille der Unsterblichkeit" ähnelt. Die andere Hand, die sonst meist in abhaya-mudrâ gegeben ist, ist hier im Mantelärmel verborgen. Das Kleid zeigt als Ornamentmuster Lotosmotive. Auch Tafel 60–61, Farbentafel VI dürfte als Ti-ts'ang anzusprechen sein. Sein einziges Attribut ist hier der Lotos. Beide Figuren zeigen deutlich die dem Ti-ts'ang eigenen Züge der Sanftmut und Milde.

Wie im Rahmen des volkstümlichen Taoismus der Pfirsich als Attribut und Ornamentmotiv dominierte, so im Bereich der buddhistischen Darstellungen das Lotosmotiv, lien (auch in der Bedeutung „vereint" wortspielmäßig verwendet). Alle, die in ihrer Entwicklung die höchste Stufe der „geistigen Blüte" erreicht haben, erhalten den Lotos zum Emblem. Der Lotos ist Symbol der schöpferischen Macht und des göttlichen Prinzips, gleichzeitig verkörpert er das Gesetz der Metamorphose. Auch ist der Lotos Symbol der höchsten Stufe der Entwicklung, der Reinheit und Unberührtheit. „Der Lotos erhebt sich aus dem Schlamm, ist aber unbefleckt. Sein Stil steht aufrecht, ist aber im Inneren leer. Seine Blüte ist rein und duftend, lieblich anzuschauen und ebenso ergötzlich zu berühren. Die höhere Moral eines Weisen kann wohl mit dem Lotos verglichen werden." [Im Buch über das Absolute, Tâ-chi-tu-shuo, aus der Sungzeit von Chou-Man-shu (Lien-chi).]
In ähnlicher Weise wird der Lotos in einer japanischen Enzyklopädie charakterisiert (nach Hofmann op. cit.). „Der Lotos entspringt im Schlamm und wird doch nicht vom Schlamm beschmutzt. Er wohnt im Wasser und wird doch nicht vom Wasser verschlungen. Aus dem Fruchtkeim treiben Blätter; über das Wasser hinaus steigt die Blumenknospe, um sich dort als Blüte zu entfalten. Sie wird zur Fruchthülle, in derem Innern sich die Samen bilden, die, wie die Wurzel, den Keim zu neuem Leben in sich tragen. So knüpft sich periodisch Leben an Leben; die Metamorphose steht nie still. Darum nehmen die Sâkyaner diese Pflanze als Symbol, um durch ein Gleichnis auszudrücken, daß das unkörperliche Prinzip im körperlichen Gefäß als seinem Substrate weilt."

Neben den beiden Nothelfern, Kuan-yin und Ti-ts'ang, sind es vor allem die zahlreichen Gestalten religiöser Individuen, die auch zum Darstellungsbesitz des volkstümlich-bürgerlichen Kreises gehören. Es handelt sich hier, neben den Gestalten aus der Reihe der ursprünglichen zehn Buddhaschüler, um die Serien der 16 bzw. der 18 Lohan sowie um Gestalten aus dem Pantheon der 500 Lo-han.
Lo-han (sansk. Arhat, jap. Ra-kan) sind ursprünglich die Schüler Buddhas, deren Zahl nach der Legende groß ist. Als religiöse Positionen verkörpern sie das Ideal menschlicher Vollendung. Sie sind Wesen, die, frei von aller Leidenschaft, nicht mehr der Transmigration und Wiedergeburt unterworfen sind, jedoch nicht der Buddhaschaft

teilhaftig sind. Sie verkünden die Lehre, geben sich wundertätigen Werken hin und vertreten die vierte Stufe der Vollkommenheit.

Zahl, Name und Bedeutung der einzelnen und sehr verschiedenartigen Lo-han's unterliegen starkem Wechsel, noch mehr aber schwankt ihre Darstellung und attributive Kennzeichnung. Die Lo-han-Darstellungen der verschiedenen Epochen, ja, derselben Zeit, scheinen keinem einheitlichen Kanon unterworfen gewesen zu sein. So ist in manchen Einzelfällen eine gesicherte Benennung kaum möglich, vor allem nicht, wo es sich um Figuren handelt, die keine deutlich kennzeichnenden Attribute tragen, wie bei Figur Tafel 64—65. Auch beweist die Liste der modernen volkstümlichen Reihe der achtzehn Lo-han, daß man die Gestalten beliebig auswechselte oder mit solchen der chinesischen Legende und Geschichte besetzte, und daß ihre Namen in vielen Fällen gar nicht mehr bekannt waren.

Wir begegnen unter unseren Figuren in bezug auf die Reihe der ursprünglichen zehn Buddhaschüler nur der Gestalt des Râhula (Lo-hou-lo), der als einziger dieser zehn Schüler auch in der Serie der sechzehn Lo-han figuriert. Râhula ist der letzte der zehn Schüler und der elfte in der Reihe der sechzehn Lo-han. Dargestellt ist er (Tafel 66—67), wie er im Gebirge schreitet, mit einer Sutra-Rolle in der einen und einem Fliegenwedel in der anderen Hand. Den Fliegenwedel trugen die Mönche auf Befehl des Çâkyamuni. Der Kopf ist kahl geschoren, und das Gesicht zeigt noch deutlich indische Rassemerkmale, jedenfalls ist das Gesicht von unchinesischem Typus.

Abb. 41

Seine Namen bezeichnen ihn als den, der „alle Hindernisse beseitigt", der „nach der Sonne

greift", der „den Mond beschützt" (de Visser, The Arhats in China and Japan). Er befolgte mit besonderem Eifer die Vorschriften und Verbote und wurde nicht müde die heiligen Schriften zu lesen und zu rezitieren. Er soll viele mystische Werke vollbracht haben und groß gewesen sein im Erdulden von Schmach. Das Ekottarâgama sûtra weiß zu berichten, daß er mit leidenschaftlicher Geduld die Beleidigungen und tätlichen Angriffe eines unbotmäßigen Gefährten, als er mit Çâriputra in Çrâvastî um Nahrung betteln ging, ertragen habe. Die Legende hat ihn zum Sohn Buddhas gemacht und hat ihm verheißen, daß er als ältester Sohn eines jeden zukünftigen Buddha wiedergeboren werde, insbesondere als Sohn des als Buddha dereinst erscheinenden Ânanda (siehe de Visser, op. cit. S. 78 ff.).

Aus der älteren Reihe der sechzehn Lo-han finden sich unter unseren Figuren noch die des Bhadra (Textabb. 13) und des Lo-han, „der den Drachen lockt" (Tafel 68–69). Von Ârya Bhadra (Poh-t'o-lo, jap. Batsudara) ist wenig bekannt. Die Legende rühmt die alle Zweifel zerstreuende Kraft seiner Beredsamkeit. Dargestellt ist er in Übereinkunft mit der Liste im Butsuzô-zuï, mit dem Tiger. An das Tier gelehnt, scheint er zu schlafen. In der linken Hand hält er einen Fliegenwedel. Als bekannteste Darstellung des Ârya Bhadra in der Malerei sei auf das dem Kwan-hiu (12. Jahrhundert) zugeschriebene Bild im Kôdaiji, Kyôto verwiesen.

Weit zahlreicher sind Bildnisse des „Lo-han, der den Drachen lockt". Er wird mit einer Perle in der erhobenen Hand und einem Drachen zur Seite, wie in Tafel 68–69, dargestellt. Auf Malereien schwebt der Drache in der Luft.

Abb. 4

Nach dem Butsuzô-zuï, Nummer 10 handelt es sich beim Lohan, der den Drachen lockt, um Panthaka (Pan-jia-ka, Handaka), der berühmt war durch seine magischen Fähigkeiten und durch die Gabe, sich zu verbergen. Daneben finden sich Bezeichnungen als Kapimala, als Kâlika, der zufolge der Schrift des Teh-hung (12. Jahrhundert)

einen giftigen Drachen unterwarf; als Iñgada nach einem durch Sung-Liens Beschreibung bekanntgewordenen, verschollenen Bilde des Li Lung-mien; und als Nakula, dem ein Drache, der sich aus den Wassern erhebt, die Perle zuspeit, ähnlich der „jewel spitting rat" (de Visser, op. cit. S. 128). Mit dem Drachen und einer Schale in der Hand wird auch der chinesische Patriarch Lou-Tsou (Hoei-neng) dargestellt (Doré, Band 7, S. 258).

Die Bedeutung dieser Lo-han-Darstellung bezieht sich wahrscheinlich auf einen Regen- und Fruchtbarkeitszauber, worauf der Drache und die magische, Wünsche erfüllende Perle hinweisen.

Eine Analogie zu solchem Beschwörungszauber findet sich in einem von Doré, Band 7, S. 280 gegebenen Bilde mit der Darstellung des Priesters Hoei-yuen, der an den Drachenkönig Gebete um Regen richtet. Der Drachenkönig erscheint hier als Drache, der in den Lüften, von Wolken umgeben, schwebt und nach der Perle greift.

Der Drache spielt im Volksglauben ganz allgemein die Rolle eines Gottes des Regens, des Wassers und damit der Fruchtbarkeit. Das beweist das am 5. des 5. Monates gefeierte große Sommerfest, das von den Europäern gemeinhin als Drachenbootfest bezeichnet wird. Die bei diesem Fest üblichen Zeremonien und Spiele, wie das Wettrudern mit den Drachenbooten oder das Tragen eines großen Drachenmodells durch die Straßen und das Verbrennen dieses Modells, erweisen sich als Analogie- und Beschwörungszauber, mit dem Zweck, den befruchtenden Regen herbeizuführen.

Abb. 43

Am zahlreichsten sind die Darstellungen aus der späteren Serie der volkstümlichen achtzehn Lo-han, die sich als ein Kompositum verschiedenartigster Personen darstellen. So umfaßt die von de Groot für das Museum in Leiden beschaffte Serie neun Gestalten indischen, fünf chinesischen und einige unbekannten Ursprungs. Neben ursprünglichen Buddha-Schülern erscheint ein chinesischer Kaiser, neben chinesischen Patriarchen und berühmten Priestern des 5., 6. und 9. Jahrhunderts Gestalten fiktiver namenloser Art.

Unsere Figur Textabb. 41—42, mit der Buchrolle in der Hand, stellt wahrscheinlich den in der volkstümlichen Serie der achtzehn Lo-han figurierenden chinesischen Kaiser Wu-ti dar, den Gründer der Liang-Dynastie, der von 502—549 post regierte, und der wegen seiner Frömmigkeit als Lo-han kanonisiert wurde. Nach Giles Nr. 720 (unter Hsiao-yen) war er allezeit ein frommer Buddhist, der mönchisch lebte und nur einmal am Tage Nahrung zu sich nahm. Kaiser Wu-ti ist der Verfasser eines zehnbändigen buddhistischen Ritualwerkes. Er war freundlichen Wesens, belesen, sparsam und fleißig. Er starb im

Kloster. Die Buchrolle in unserer Darstellung bezieht sich allem Anscheine nach auf das von ihm verfaßte Ritualwerk.

Die Gestalt des Lo-han mit dem Löwen, Textabb. 3—4, weist auf den achten der volkstümlichen Serie, auf den 23. bzw. 24. indischen Patriarchen Âryasiṁha hin, während die Figur Textabb. 11—12 als eine Darstellung des Chuh T'an-yiu, eines berühmten Priesters des 4. und 5. Jahrhunderts zu deuten ist. Ihm ähnlich ist Sun-se-miao, aus der späteren T'angzeit, der als einer der „berühmten Ärzte" bzw. als Yo-wang, Gott der Arzneimittel, Verehrung genießt. In der Legende dieses Arztes findet sich eine Beschreibung, die auffällig mit der Darstellung unserer Figur Tafel 73 übereinstimmt. Diese Figur, die Ähnlichkeit mit dem Typus der Lo-han-Darstellungen aufweist, hält in der erhobenen linken Hand einen hohlen Ring. Eine Tigerkatze schmiegt sich an ihre Beine. Die Stelle der erwähnten Legende lautet in der Übersetzung von Wilhelm:

„Sun Sï' Mo war schon in früher Jugend in aller Weisheit wohlbewandert. Lange hielt er sich im Gebirge versteckt. Erst als der Kaiser Tai Dsung das Tanghaus begründete, kam er hervor. Der Kaiser wollte ihm ein Amt geben; er aber lehnte ab und war als Arzt den Menschen hilfreich. Er trug einen hohlen eisernen Ring, in dem eine Kugel rollte. Den schüttelte er und ging durch Dörfer und Städte. Wenn dann ein Kranker kam, so heilte er ihn auf der Stelle, selbst wenn er viele Jahre krank gewesen.

Einst kam er an dem Fuße des Südgebirges vorüber. Da trat ein grimmiger Tiger ihm in den Weg. Er faßte den Zipfel seines Kleides mit den Zähnen, wedelte mit dem Schwanze und schien um etwas bitten zu wollen.

„Was fehlt dir denn?" fragte der Arzt, „zeig' einmal her!"

Der Tiger öffnete den Rachen. Da stak ein Rinderknochen ihm im Gaumen. Der hatte ein böses Geschwür erzeugt, so daß er nicht mehr schlucken konnte. Der Arzt sperrte ihm mit seinem Eisenring den Rachen auf und schnitt mit scharfem Messer den Knochen heraus. Dann legte er ihm eine Kräutersalbe auf die Wunde, und gleich war alles gut. Der Tiger machte vor Freuden einen Luftsprung und lief weg." (Wilhelm op. cit. S. 277 f.; siehe auch Doré, op. cit. Band 10, S. 724 ff.)

Abb. 44

Wir begegnen unter unseren Figuren auch den drei namenlosen Lo-han aus der Serie der achtzehn Lohan: dem Lo-han „mit dem Buddha im Herzen"

Abb. 15

(Textabb. 44), dem Lo-han „mit den langen Augenbrauen" (Textabb. 2) und dem Lo-han, „der sich im Ohr kratzt" (Textabb. 43). Ersterer, auch als Kâlika (Ka-li-ka, jap. Karika) bezeichnet, öffnet sein Gewand und läßt das Antlitz Buddhas auf seiner Brust sehen. Er repräsentiert den „wahrhaft vollendeten Lo-han". Die langen Augenbrauen (Textabb. 2) sind ursprünglich ein Zeichen der Weisheit.

Manche der Lo-han weisen die langen Augenbrauen auf, ohne daß in bezug auf ihre Person und Benennung Einheitlichkeit herrscht. In der Lo-han-Serie aus der Takakashi-Kollektion ist Nummer drei, Kanaka Bharadvâja, mit diesem „Attribut" und abgemagertem Körper dargestellt. Aber auch Kâlika, Nummer sieben der gleichen Serie, hat die langen Augenbrauen, die er, wie in unserer Textabbildung 2, mit beiden Händen hält. In der Lobpreisung des Hwang T'ing-Kien (1050–1110 post) erscheint Panthaka mit langen Brauen; bei Teh-hung (1115 post) Vakula; im Butsuzô zuï Iñgada (cfr. de Visser, The Arhats in China and Japan, passim).

Allgemein bedeutsamer und zahlreicher als die letztbesprochenen Lo-han-Figuren sind die Darstellungen des Pu-tai Hwo-shang (jap. Ho-tei) und des P'u-ti-ta-mo (Bodhidharma, jap. Daruma), die meist als Einzelfiguren vorkommen, die man aber auch der Serie der achtzehn Lo-han eingereiht hat.

Pu-tai Hwo-shang, „Der Verehrungswürdige mit dem Leinensack", soll ein Bettelmönch gewesen sein, der im 6., nach anderen im 10. Jahrhundert, lebte. Er wanderte vergnügt auf den Straßen umher, mit einem Sack über der Schulter, und bettelte. Er liebte besonders die Kinder, mit denen er spielte und von denen er sich mancherlei Schabernack gefallen ließ. Als er starb, soll er die Worte gesprochen haben: „Der Heilige Maitreya, der seinen Körper in Hunderte von Myriaden verteilt, erscheint von Zeit zu Zeit unter dem Volke, aber niemand weiß etwas davon!" Nach anderer Version: „Gott, wahrer Gott, Er wohnt in den Herzen von Billionen Seelen, aber sie wissen nichts davon!" Pu-tai gilt auch als eine Inkarnation des Messias, des zukünftigen Buddha Maitreya (Mi-lo-tsun-Fo). In Japan gehört er, Ho-tei, als Gott der Zufriedenheit und des Reichtums, zu den sieben Glücksgöttern.

Darstellungen des Pu-tai sind, vornehmlich im Porzellan, außerordentlich weitverbreitet. In der templaren Bronze- und Eisenguß-Kleinplastik der späteren Zeit erscheint er hauptsächlich als Maitreya, während er in der übrigen Kleinkunst wie auch in der Ch'an-Malerei als sinnbildliches Motiv heiterer Bedürfnislosigkeit dient. (Bilder des Liang-K'ai, Li Lung-mien, Tsu-wêng und Yôgetsu.)
Dargestellt wird Pu-tai als fetter, dickleibiger Mann, mit offener Brust, rundlichem, glattem Schädel und vergnügtem Gesicht. Oft auch mit einer Schar Kinder spielend, die auf ihm herumklettern (Tafel 49 oben). Diese Kinder, zumeist fünf, bezeichnen die „fünf Sinne, die ihn zu irritieren suchen, ohne daß er sich irritieren läßt" (Richard Wilhelm). Seine häufigsten Attribute sind ein Leinensack, der auf der Tafel 49 auf dem Boden liegt, ein Fliegenwedel oder eine Fliegenklappe. Als Maitreya hat er meistens einen Rosenkranz. Jede Perle dieses Rosenkranzes repräsentiert eine Periode von tausend Jahren seiner früheren Existenzen, in denen er gute Werke vollbracht hat. Auch wird Pu-tai mit einer Koralle oder der kostbaren Börse K'i-mu dargestellt, die Luft des ursprünglichen Himmels, „die Keimfrucht aller vergangener Welten", enthält. Es ist schwer zu entscheiden, ob das Attribut, das unsere Figur Tafel 62—63 in der rechten Hand hält, eines dieser beiden Attribute ist. Diese Figur wiederholt, wenn auch in einer gewissen parodistischen Form, die Kennzeichen des Pu-tai-Typus; doch läßt sich auch an die verwandte Erscheinung des Kia-lan-p'u-sa denken. (Über Pu-tai-Darstellungen siehe Schermann, Jahrbuch für Ostasiatische Kunst 1924.)

Die Darstellung des bekanntesten und wichtigsten der chinesischen Patriarchen, Ta-mo, ist unter unseren Steatitskulpturen sehr zahlreich vertreten. P'u-ti-ta-mo ist der Stifter der kontemplativen Ch'an-Sekte (Zen), die lehrt, daß es besser sei, Buddha und die Buddhaweisheit in seinem eigenen Herzen zu suchen, als in den Büchern. Diese Lehre, die auch die „Schule vom Herzen Buddha's" (Fo-hsien-tsung) heißt, gehört zum Schönsten und Zartesten religiöser Andacht und religiöser, mystischer Gedanken.
Der Legendenkreis, der sich mit der Person des Ta-mo befaßt, ist weitverbreitet. Wir finden in diesen Legenden wiederum viele Hinweise auf die darstellerischen Motive und deren Bedeutung.
Bodhidharma, der 28. und letzte der indischen und der erste der chinesischen Patriarchen, soll der dritte Sohn eines südindischen Königs (chin. Hsiang-chih) gewesen sein. Er diente vierzig Jahre lang seinem Meister, dem indischen Patriarchen Pradjñâtara. Anno 520 post (bzw. 526) kam Bodhidharma nach dreijähriger Reise über See nach Canton mit dem Insignum des Patriarchates.

Abb. 46

In Nanking begegnete er dem Kaiser Wu-ti der Liang-Dynastie (siehe oben), dem hohen Förderer des Buddhismus, doch es kam zwischen beiden zu keiner Verständigung. Das Gespräch bei der Audienz ist in der Legende überliefert (siehe Edkins, Chinese Buddhisme, S. 161):

„Der Kaiser sprach: ‚Ich habe seit meiner Thronbesteigung viele Tempel errichtet, heilige Bücher abgeschrieben und das Mönchstum begünstigt. Wieviel Verdienst habe ich dadurch erworben?'

Antwort: ‚Keins! All das ist nur die nichtssagende Folge einer unvollkommenen Ursache und nichts Vollkommenes in sich selbst. Nur ein Schatten der Substanz und ohne wahre Realität!'

Der Kaiser: ‚Worin besteht dann das wahre Verdienst?'

Der Patriarch: ‚Es besteht in Reinheit und Erleuchtung, Tiefe und Vollkommenheit, darin: im Glauben eingehüllt, von Freiheit und Stille umgeben zu sein. Solch Verdienst kann nicht durch weltliche Mittel erreicht werden!'

Der Kaiser: ‚Welche ist die bedeutendste und wichtigste der heiligen Lehren?'

Der Patriarch: ‚Wo alles leer ist, kann nichts heilig heißen!'

Der Kaiser: ‚Wer ist es, der mir solches antwortet?'

Der Patriarch: ‚Ich weiß es nicht!'" (Etwas anders bei Doré mitgeteilt, Bd. 7, S. 248.)

Ta-mo wanderte darauf weiter nach Lo-yang, im Reiche Wei, nachdem er auf einem Bambuszweig oder einem Ried den hochgehenden Yang-tze-Strom überschritten hatte (Textabb. 21), und verblieb neun Jahre sitzend der Wand zugekehrt in schweigender Meditation im Shao-lin-Tempel. Daher stammt auch sein Name „Wandanstarrer". Einst waren ihm vor Müdigkeit die Augen zugefallen. Als er am Morgen erwachte, schnitt

er sich die Augenlider ab. Sie fielen zur Erde und verwandelten sich in den Samen des Teestrauches, dessen Blätter seither den Trank spenden, der allen Müden neue Kraft verleiht.

Abb. 47

Einen Schüler und Nachfolger gewann Bodhidharma in einem gelehrten Priester aus Wu-lao, namens Chi-kuang, der auf eine Vision hin mit der Bitte, ihn zu unterweisen, zu ihm kam. Ta-mo aber wies ihn mit dem Bedenken ab, daß schwache und unbeständige Menschen die Tiefen der Lehre nicht zu erfassen vermöchten. Darauf nahm jener ein Messer und, um seinen Ernst zu bezeugen, schnitt er sich den Arm ab. Nach anderer Version soll er die ganze Nacht hindurch geduldig gewartet haben, so daß er bei Tagesanbruch bis über die Knie eingeschneit war. Nach diesem Beweise seines Ernstes weihte Ta-mo ihn ein. Nach dem Tode des Bodhidharma wurde er, als Hui-k'o, zum zweiten der chinesischen Patriarchen.

Im Jahre 535 soll Ta-mo gestorben sein. Seine Schüler errichteten an seinem Grabe eine Pagode. Zwei Jahre später, so heißt es, habe man ihn im Gebirge wandern sehen, in der einen Hand eine Sandale (siehe Tafel 72). Als ihn der Offizier, der ihm begegnete, fragte, wo er lebe, antwortete er: „Im westlichen Paradiese!" und verschwand im selben Augenblick. Der Kaiser ließ darauf sein Grab öffnen, man fand jedoch nur eine lederne Sandale darin.

Am 5. des 10. Monats wird sein Jahresfest gefeiert.

Das Bild des Ta-mo hat in der Kunst, vornehmlich im Rahmen der Zen-Malerei, eine große Verbreitung gefunden. Man findet es auch in der volkstümlichen Bildnerei Chinas

und Japans. In Japan besonders in bezug auf seine Rolle als Schutzpatron der Tabakhändler. In der Malerei wird meist sein Brustbild wiedergegeben (siehe die Bilder von Yen Hui in der Slg. Hisanobu Koidé, Tôkyô, von Keishoki im Nanzenji Kyôto, von Sesshû in der Slg. Satake Tôkyô, von Soga Yasoku im Daitokuji Kyôto, und das dem Soami nahestehende aus der Slg. Jakoby).

Für diese Darstellungen ist ein feststehender Typus gültig und immer wiederkehrend: ein weiter über den Kopf gezogener Mantel, meist von roter Farbe, die Hände verhüllt, das Gesicht breit, bärtig, mit großen, runden, wachen Augen, starke Stirnwülste und breiter Mund, der sich manchmal schmal öffnet und zwei große Vorderzähne sehen läßt. Dem gleichen Typus folgen auch unsere Darstellungen, nur zum Teil noch mimisch akzentuierter und übertreibender, als Ausdruck einer starken yogamäßigen Willensdisziplin und Meditationskraft: Mit runden, kugelig verdickten Augen, starkem, knochigem Gesichtsbau, breiten vorstehenden Zähnen, vorgeschobenem Mund und dicker Nase. Der verwendete Stein ist meist von roter Farbe, in Übereinstimmung mit der kanonischen roten Farbe seiner Robe.

Die mehr volkstümlichen Darstellungen des Ta-mo knüpfen zumeist an die Legende an. Auf Tafel 72 erscheint Ta-mo als skelettartig abgemagerter Mensch mit dem Schuh in der Hand, als ein vom Tode Auferstandener. Auf Textabb. 46—47 trägt er außer dem Schuh noch einen runden Hut an einem Stock über der Schulter. Auf Tafel 74—75 hält er einen Fliegenwedel, die Hände sind vorgestreckt und vom Mantel verhüllt. Die Haltung ähnelt der des vom Gebirge kommenden Çâkya (siehe Bilder wie die des Liang K'ai in der Slg. Sakai Tôkyô, und im Ostasiatischen Museum Berlin). Textabb. 21 zeigt Ta-mo mit dem Schuh, wie er den schäumenden Yang-tse überschreitet. Hier finden sich also zwei Begebenheiten der Legende miteinander verbunden.

Vereinzelt begegnet man auch in der Malerei Szenen der Legende. So die Szene, in der Ta-mo den Yang-tse überschreitet (Slg. Ri-ichi, Uyeno, Osaka) und jene, wie sich Hui-k'o den Arm abschneidet (Sesshû, im Sainenji). In Japan gibt es auch im Bereiche der Ukioye-Malerei zahlreiche Karikaturen des Ta-mo, oft solche obszöner Art.

Dem Bereiche der teils taoistischen, teils buddhistischen Ch'an-Auffassung entstammt noch eine weitere Figur (Tafel 76—77), Shih-tê (jap. Jittoku), den man sonst meist zusammen mit seinem Kameraden Han-shan (jap. Kanzan) dargestellt findet.

Shih-tê war ein heimatloser Knabe, den der Abt Fêng-kan, der in der Mitte des 7. Jahrhunderts lebte, auf seinen Reisen aufgelesen und mitgenommen hatte. Er beschäftigte ihn in der Küche. Zu diesem Shih-tê kam oft ein armer zerlumpter Bursche, namens Han-shan, um sich Speisereste zu holen. Er galt als einfältig, sprach mit sich selber,

streifte durch die Klosterräume und plapperte von der Unbeständigkeit des Daseins. Dann wieder spielte und sang er mit Shih-tê und den Dorfknaben.
Dem Gouverneur aber war zu Ohren gekommen, daß beide, obwohl sie für einfältig galten, hohe Weisen seien. Der eine sei eine Inkarnation des Mañjuçrî (Man-shu-shih-li), Shih-tê aber eine solche des Samantabhadra (San-man-t'o-po-t'o-lo). Der Gouverneur ging zu ihnen und bezeugte ihnen seine Ehrerbietung. Die beiden aber wurden zornig, schalten auf den geschwätzigen Abt, und sagten dem Gouverneur, daß seine Ehrerbietung keinen Sinn habe, da er vom Buddha Amitâbha nichts wisse. Dann verließen sie den Tempel und kamen nie wieder.
Ernst Grosse hat in seinem vortrefflichen Buche über die ostasiatische Tuschmalerei den tieferen Sinn dieser beiden Gestalten in feiner Weise zu charakterisieren verstanden: „— — — keine Narren, sondern Männer, welche die Weisheit besitzen, vor der alle irdische Klugheit Torheit ist. Die Rolle in der Hand des Han-shan ist das Buch der Natur, in dem mehr Erkenntnis zu finden ist, als in allen geschriebenen und gedruckten Werken, und der Besen des Shih-Tê fegt die Seele rein von dem Staube des Kummers und der Sorge. Han-Shan verkörpert das theoretische, Shih-Tê das praktische Grundprinzip der ostasiatischen Mystik." (Grosse, Das ostasiatische Tuschbild, S. 7.)
Dargestellt werden die beiden als zerlumpte Bettler, oder als lachende, einfältige, jungenartige Gestalten. Ihre Hauptattribute sind ein Besen (Shih-tê) und eine Buchrolle (Han-shan); auch Stock, Lotos und eine Art Pandorabüchse kommen vor.

Bilder der beiden Freunde finden sich häufig in der Schwarz-Weiß-Malerei. Als die wichtigsten zu nennen wären solche: von Liang-K'ai, in der Sammlung Isogai, Indara, in der Sammlung Masuda, das dem Yen Hui zugeschriebene in der Sammlung Koidé, solche des Shûbun, in der Sammlung Tsugaru, des Myôchô-Chôdensu im Tôfukuji, und von Motonobu Kanô, in der Sammlung Tetsuma Akaboshi.

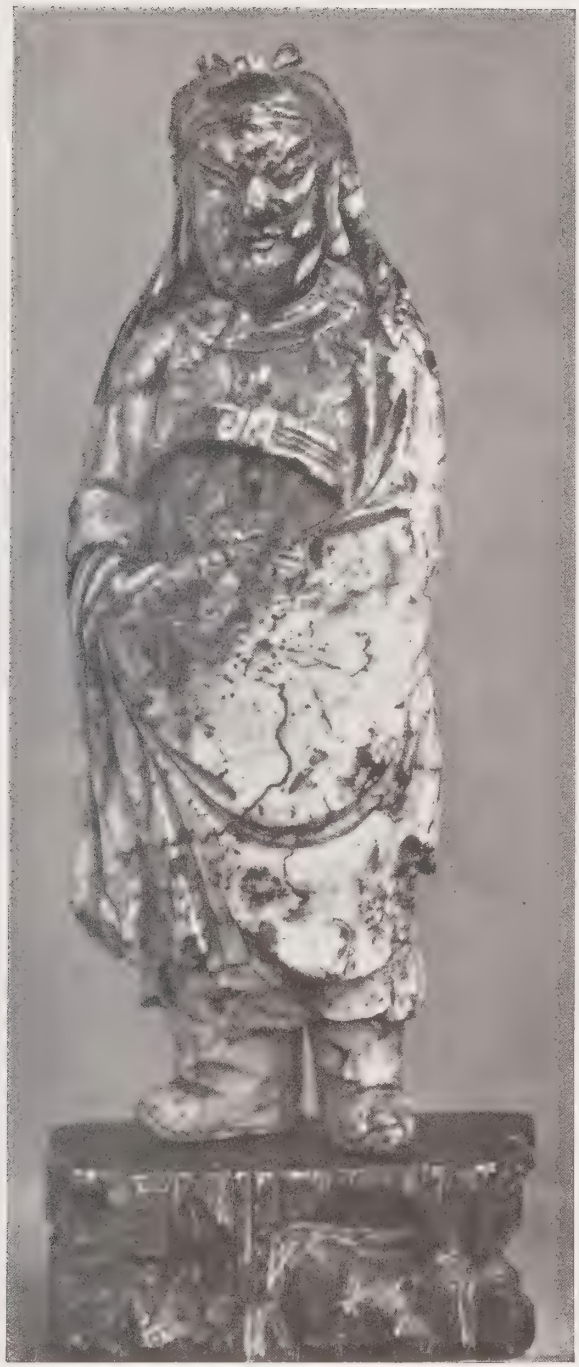
Die Gestalt des Hiang-Yen, der ebenfalls mit einem Besen dargestellt wird, ist von gleicher Sinnbedeutung wie die Gestalten des Shih-tê und Han-shan. Hiang-Yen war Laienbruder und widmete sich den verschiedensten Studien. Eines Tages soll er einen Weisen aufgesucht haben, um mit ihm über mystische Fragen zu sprechen. Jener aber begegnete ihm mit der Gegenfrage, welches seine Pflicht vor seiner Geburt gewesen sei. Als Hiang-Yen nichts zu antworten wußte, entließ ihn der Weise. Hiang-Yen kehrte zu seinen Studien zurück. Nach Jahren erbitterter und erfolgloser Arbeit verbrannte er jedoch alle Bücher, in der Erwägung, daß sie dem Geiste nicht dienlicher seien, als ein köstlich gemalter Reiskuchen einem hungrigen Menschen. Er zog sich in die Berge zurück. Eines Tages, als er die Erde vor seiner Hütte fegte und einen Kieselstein gegen den Stamm eines großen Bambus warf, hörte er einen dumpfen Klang.

Da erinnerte er sich der Unterhaltung mit dem Weisen, und nun verstand er den wahren Sinn seiner Worte und ihre ganze Tiefe.

Hiermit haben wir die Übersicht über die inhaltlichen Motive unserer Darstellungen und die damit verbundenen Einzeltatsachen beendet. Es bleibt noch darauf hinzuweisen, daß der ornamentale Schmuck der Gewandung bei buddhistischen Figuren ein bei weitem sparsamerer und einförmigerer ist, als bei den Gestalten des taoistischen Kreises, und sich hauptsächlich auf locker verteilte Wolken- und Lotosmotive beschränkt.

ABBILDUNGSTAFELN

21



BILDANGABEN UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

TEXTABBILDUNGEN

Abbildung 1. Kuan-yin, sitzend auf hohem, durchbrochenen Sockel. In den Händen Buchrolle und Rosenkranz. Die Gewandung reich ornamentiert mit: Bordüren, Lotos, Chrysanthemumblüten, Wellen- und Wolkenmotiven, sowie Medaillons mit Päonienzweigen. Im Haar einen Fungus. Steinfarbe der Figur grünlichweiß, mit cremefarbenen Flecken. Oberfläche durchsichtig schimmernd. Sockel gelblichgrau und von stumpfer Tönung. Bemalung der Haarteile schwarz, Ornamente schwarz und gold. Höhe 19 cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 2. „Lo-han mit den langen Augenbrauen." Die Titulatur wechselt. Sitzend und mit beiden Händen seine Augenbrauen haltend. Steinfarbe bernsteinartig mit roten Flecken. Oberfläche durchscheinend. Höhe 8 cm, Breite 7 $^1/_2$ cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 3—4. Lo-han, mit kleinem Löwen, sitzend auf flacher Sockelplatte. Vermutlich Âryasiṁha darstellend. Das Gewand bordürt und mit ling-chih-Wolkenmustern besetzt. Am Sockelrand Wellen- und Lotosranken. Steinfarbe dunkelgrau und gelblich. Das Gesicht heller und durchscheinend. Der Sockel aus schwarzem Stein. Lippen rot bemalt, Ornamente gold. Höhe 11 $^1/_2$, Sockelbreite 12 cm. Etwa 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 5. Halbliegender Mann, aus einer Kanne trinkend. Vermutlich Darstellung des Li T'ai-po. Gegen eine knorrige Kalebasse gelehnt. Im Rücken eine geflochtene Tasche mit zwei Pinselstäbchen, daneben zwei Fledermäuse. Steinfarbe hellbraun, rot durchädert, an einzelnen Stellen (Kanne) jadeähnlich grau. Höhe 11, Länge 7 cm. Etwa Ende Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 6—7 siehe unter Tafel 8—9.

Abbildung 8. Lo-han, halbliegend mit Kalebasse und Stock. Vorn ein Ichneumon. Steinfarbe mattcreme mit bläulichen und rosa Flecken. Oberfläche stumpf und rauh. Höhe und Länge je 8 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 9. Gott des langen Lebens, sitzend, mit Pfirsich in der rechten Hand. Sehr flach gearbeitet. Steinfarbe grünlich und rosa gefleckt, mit purpurfarbenen sowie braunen und schwarzen Flecken. Oberfläche stumpf Der Sockel braun und schmutziger im Ton. Ges. Höhe 13 cm Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht. Amsterdam.

Abbildung 10. Siegel mit einer Gruppe von drei Schafen. Am oberen Sockelrand Wellenranke. Steinfarbe heller Jade ähnlich, milchiggrünlich, mit kleinen roten Durchschlägen. Höhe 6 $^1/_2$ cm. Etwa Ende Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 11—12. Lo-han auf flacher Sockelplatte sitzend. In der rechten erhobenen Hand einen Ring haltend (abgebrochen); die linke auf ein tigerartiges Tier gestützt. Vermutlich eine Darstellung des Chuh T'an-yin. Die Gewandung sparsam dekoriert mit Chrysanthemen, Sternrosetten, Medaillons, Spiral- und Wolkenrankenmustern. Steinfarbe gelbbraun und hellgrünlich mit purpurroten Flecken. Am Gewand Reste schwarzer und bläulichgrüner Farbe. Der Sockel schwarz, die Ornamente (Ranken und Rosetten) golden. Höhe 12, Breite 11 $^1/_2$ cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 13. Lo-han schlafend, gegen einen Tiger gelehnt. In der Hand einen Fliegenwedel. Vermutlich Arya Bhadra (Poh-t'olo) darstellend. Steinfarbe gelb und grau mit braunen Tönen. Oberfläche stumpf. Höhe 5 $^1/_2$, Länge 10 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 14. Lao-tse, als Gott des langen Lebens. Schreitend, mit Pfirsich und Knotenstock. Steinfarbe dunkelbraun, Oberfläche stumpf. Höhe 13 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 15—16. Lao-tse als Schutzpatron der Alchimisten. Stehend mit Knotenstock. Am Gewand Doppel-Strichmotive. Am Sockel Fischsymbol. Steinfarbe schwarz mit einem Stich ins Braune. Oberfläche stumpf. Höhe 15 $^1/_2$ cm. Etwa 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht. Amsterdam.

Abbildung 17. Stehende weibliche Figur, auf flachem Sockel. Einen Korb mit Pfirsich und Blüten tragend. Vermutlich Hsi-wang-mu darstellend. Reiche Gewandung und Schmuck. Steinfarbe milchigweiß, der Sockel grau. An den Blüten Reste gelber, grüner und roter Farbe. Haarteile und Gesichtsteile wie üblich bemalt. Höhe

30 1/2 cm. Etwa 18. Jahrhundert. R. Ethn. Museum Leiden, Nummer 360/54.

Abbildung 18—19. Schreitende männliche Gestalt mit Fliegenwedel, auf dem Rücken Schwertscheide (Griff fehlt). Vermutlich Lue Tung-pin darstellend (im Museum Leiden als Muh-wang bezeichnet). Das Gewand mit den üblichen Mustern und Medaillons verziert. Steinfarbe milchig mit bernsteinfarbenen Flecken, Oberfläche durchschimmernd. Reste reicher Bemalung: Bandkordel, Schwertscheide, Haarpartie schwarz, Schwertband blau, Wedel braun, Lippen rot, Kopfbedeckung schwärzlich, Ornamente golden. Der Sockel aus schwarzem Stein. Außer den üblichen Ornamenten im Mittelfeld ein Schmetterling bzw. eine Fledermaus. Höhe 24 bzw. 18 cm. Etwa Ende Ming. R. Ethn. Museum Leiden, Nummer 360 47.

Abbildung 20. Sung-tse Kuan-yin, sitzend mit Kind auf dem Schoß. Das Kind hält in den Händen einen flachen Gegenstand. Am Gewand Schuppensaum und ling-chih-Wolkenmuster, Stern bzw. Spiral- und Rankenmotive. Steinfarbe: Hellgrünlicher Ton mit hellem Braun. Höhe 15,5 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Dr. Venzky, Oldenburg.

Abbildung 21. Ta-mo, auf Wellen schreitend, in der linken Hand einen Schuh; über der Schulter an einem Stock Strohhut und Kalebasse tragend. Steinfarbe braun, Oberfläche stumpf. Höhe 9 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 22—23. Sitzende Buddhagestalt auf Lotossockel, vor Nimbus. In den Händen eine Vase. Inschrift am Nimbus (Rückseite) gibt nach Angabe von Dr. E. Erkes, Leipzig: eine Dhârani-Formel in Sanskrit wieder, die mit chinesischen Schriftzeichen transkribiert ist. Eine Datierung enthält die Inschrift nicht. Steinfarbe bräunlich mit grünen Flecken. Höhe 16,2 cm. Zeit unbestimmt. Sammlung Dr. Venzky, Oldenburg.

Abbildung 24—25. Gott des langen Lebens. Stehend, mit Ju-i Zepter und hoher Stirn. Gewand reich dekoriert, außer den üblichen Motiven: Pfirsichzweige und Shou-Zeichen. Der Stein gefleckt: rosa, weiß, grau, grünlich und bläulich. Der Kopf elfenbeinfarben. Bemalung wie üblich: Schuhe, Lippen rot, Innenseiten der Ärmel und des Rockes grün, Haare und Pupillen schwarz, Ornamente gold. Höhe 23 cm. Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 26. Schreitende Gestalt, über der Schulter einen Zweig mit Pfirsichen. Wohl eine Darstellung des P'êng-tsu. Das Gewand reich ornamentiert, außer den üblichen Motiven: Shou-Zeichen, Pfirsichzweige, Medaillons mit Phönixmotiv. Stein rot und creme marmoriert, mit grauen Flecken. Das Gesicht aus einer besonderen Steinplatte von cremefarbenem Ton mit rosa Färbung. Haare und Gesichtsteile wie üblich bemalt, an Kappe und Gürtelband Reste blaugrüner Farbe, Ornamente gold. Höhe 48 cm. Etwa 17.—18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 27. P'êng-tsu, mit Pfirsichzweig über der Schulter. Zu seiten seine beiden Söhne Wu und I. Die rechte Begleitfigur mit einem Fungus in der Hand. Auf dreiteiligem Sockel. Stein rot und gelb marmoriert. 18. Jahrhundert. Sammlung Ethn. und Maritime Museum, Rotterdam.

Abbildung 28. Lue Tung-pin, aus der Reihe der Pa-hsien. Stehend, auf dem Rücken das Zauberschwert, zur Seite, auf einem Baumstumpf sein Schüler „Weidenelf". Sehr flach gearbeitet. Steinfarbe gelb mit grünlichen und rosa Tönen. Oberfläche stumpf. Höhe 24 cm. 18. Jahrhundert. R. Ethn. Museum Leiden, Nummer 182/18.

Abbildung 29. Li Tieh-kuai, aus der Reihe der Pa-hsien. Schreitend, den Fuß auf eine Krücke mit Querstangen gestützt. Auf dem Rücken eine Kalebasse, zur rechten ein Kind. Steinfarbe schwarz mit grünlichem Ton, bezw. ins Dunkelbraun spielend. Höhe 15 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 30. Ts'ao Kuo-chiu, aus der Reihe der Pa-hsien. Stehend, in offizieller Tracht. In der Hand die Yin-Yang-pan. Am Gewand einfache Wellen- und Wolkensäume. Steinfarbe grau, am Kleide Reste grüner Farbe, Stiefel, Kappe und Haarteile schwarz bemalt. Holzsockel modern. Höhe 15 bzw. 20 cm. Etwa 17.—18. Jahrhundert. Sammlung C. W. Matthes, Breukelen.

Abbildung 31—32. Chang Kuo-lao, aus der Reihe der Pa-hsien. Stehend, in der rechten Hand auf flacher Unterlage das Maultier. Auf dem Rücken ein faltiger Beutel mit Bambustrommel und zwei Schlegeln. Sehr flach gearbeitet. Steinfarbe gelbbraun. Oberfläche stumpf. Höhe 16 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 33—34. Chi-lin, mit Phönix Fêng-huang auf dem Rücken. Graue Steinfarbe. Sammlung F. Enthoven, Amsterdam.

Abbildung 35—36 und Farbentafel VII. Buddha (Siddhârta) als Asket. Sitzend, die Hände auf dem Knie. Zur Seite ein Felsblock mit Räuchergefäß. Stein von dunklem, bräunlichen Ton. Kopf schiefergrau bezw. schwarz, Körper ins Gelbliche, Felsblock ins Rötliche spielend. Höhe 8 cm, Länge 7,5 cm. 16.—17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 37. Kuan yin, sitzend, eine Buchrolle öffnend. Das Gewand bordürt und mit ling-chih-Wolkenmustern besetzt. Steinfarbe grau und hellgrünlich. Höhe 17 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 38. Kuan-yin, sitzend auf flachem Wolkensockel. In der linken Hand eine Buchrolle. Gewand bordürt und mit Streumustern besetzt: Rosetten und Doppelranken, Spiralmotive und Rankenteile. An der Schmuckplatte am Diadem eingeritzte Figur des Amitâbha. Steinfarbe hellem Elfenbein ähnlich. Innensaum des Kopftuches grüngrau bemalt, Haare und Ornamente schwarz. Höhe 12 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 39—40. Kuan-yin mit einem Korb in der Hand, im Korb ein Fisch. Steinfarbe hellweiß. Gewand rötlich überlackt, mit Resten von Vergoldung. Höhe 22 cm. 17.—18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 41—42. Lo-han, sitzend, mit Buchrolle. Wahrscheinlich Wu-ti darstellend. Am Gewand Schuppensäume und Spiralmotive mit Flammenenden. Steinfarbe creme mit rotbraunen Flecken. Oberfläche stumpf. Höhe 10, Breite 9 cm. Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 43. „Lo-han, der sich im Ohr kratzt." Auf Felsblock sitzend, die Beine hochgezogen. Rechts auf der Sockelkante seine beiden Schuhe. Am Gewand: Saum mit gestrichelten Wellenschuppen und Wolkenmotiven. Steinfarbe der Figur violett mit rotem Durchschlag, der Sockel grün. Höhe 26 bzw. 17 cm. 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 44. „Der vollkommene Lo-han, der Buddha im Herzen trägt". Auf Felssockel sitzend. Mit beiden Händen das Gewand öffnend und den Buddhakopf auf seiner Brust zeigend. Ornamente wie üblich: Wolkenranken, Lotos und kleiner Blütenzweig. Steinfarbe stumpfgelb mit rosa. Haarteile und Pupillen schwarz, Lippen rot bemalt, Ornamente gold. Säume und Ärmel grün. Höhe 11½ cm. 18. Jahrhundert. R. Ethn. Museum Leiden, Nummer 360/71.

Abbildung 45. Lo-han mit einem Löwen, sitzend auf flacher Sockelplatte. Steinfarbe gelblich, transparent. Höhe 8 cm. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Abbildung 46—47. Ta-mo schreitend. Über der Schulter ein Stab, an dem ein großer Hut und ein Schuh hängen. Außer den üblichen Gewandornamenten und Bordüren: Zweige mit Sternblüten, Fungus mit Blättern und Medaillons mit Lotos und Zweigranken. Steinfarbe creme und rot marmoriert, mit grauen Flecken. Am Innensaum Reste grüner, am Hutrand solche blauer Bemalung; Lippen rot, Haarteile schwarz bemalt. Höhe 22 cm. Etwa 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

TAFELABBILDUNGEN

Titelblatt-Farbentafel. I. Liegendes Reh. Rot und gelb marmoriert mit dunklen Adern u. Flecken. Höhe 5 cm, Länge 6,5 cm. Etwa Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 1. Knabe und Mädchen, je einen Pfirsich darreichend. Ursprünglich als Begleitfiguren zu einer Gruppe gehörig. Die Mädchenfigur 11 cm hoch. Steinfarbe gelblich, mit grünlichem Schimmer und dunkelroten Flecken. Pupillen und Haare schwarz bemalt.
Die Knabenfigur 9 cm hoch. Hände und Pfirsich ergänzt. Gelbliche Steinfarbe; im Rücken tief braun, wie patiniertes Elfenbein.
Die Gewänder mit Wolken- und Schuppensäumen bordürt und mit Streumustern besetzt: ling-chih-Wolken, Sternblüten, Rosetten mit Schößlingen und Fischrogenmuster. Etwa Ende 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 2—3 und Farbentafel II. Stehende männliche Gestalt mit Zepter und Krone. Vermutlich Yü-huang-shang-ti darstellend. Gelbe Steinfarbe, grünlich und bräunlich gefleckt, Höhe 31,5 cm. Vermutlich Frühes Ming, Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 4—5. Hsi-wang-mu mit einer Begleiterin, in der rechten Hand Fächer, in der linken eine Pfirsichblüte haltend. Die Begleiterin trägt an einer Schnur über der Schulter drei Buchrollen. Gewänder, besonders der Hsi-wang-mu, reich ornamentiert mit: Wellen-, Schuppen- und Rankenbordüren, ling-chih-Mustern, Medaillons und Blütenmotiven (Chrysanthemen?). Stein von weißlich gelblicher Färbung; Oberfläche schimmernd und leicht durchsichtig. Der Sockel rot gefleckt. Der Rock ursprünglich grünblau bemalt, die Haare schwarz, die Bordüren mit Gold ausgelegt. Höhe 19 cm; Hsi-wang-mu 14½ cm, Dienerin 13 cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert: der Sockel später. Sammlung F. Bodenheim, Amsterdam.

Tafel 6—7. P'êng-tsu, schreitend mit einem Pfirsichzweig mit Blättern und drei Früchten über der Schulter. Am Gewand: Shou-Zeichen, ling-chih Wolken, Granatäpfel, bzw. Pfirsichzweige, Blütenrosetten und Schuppensäume. Stein von olivfarbener, stumpfer Tönung mit gelben Adern. Kappe und Bänder dunkelgrün bemalt. Der Sockel rot, weiß und grau marmoriert, Höhe mit Sockel 38 cm. Etwa Ende Ming; der Sockel später. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 8—9, und Textabbildungen 6—7. Gruppe zweier Eremiten; möglicherweise P'êng-tsu und Lao-tse darstellend (Shou-shen). Je einen Pfirsichzweig mit 6 Früchten über den Schultern tragend. Die Gewandung reich ornamentiert mit: Shou-Zeichen, Fungus mit Blättern, Pfirsichzweigen, Lotosblüten, ling-chih-Wolken, Fischrogenmuster, Medaillons, Rosetten- und Spiralmotiven. Steinfarbe wolkig gefleckt mit rosa, hellgrünen, cremefarbenen und weißlichen Tönen. Die Gesichter rosa bzw. grünlich. Oberfläche matt schimmernd. Bemalung: Schuhe schwärzlich, Bänder blau, Innenärmel grün, Schurz bläulich grün, Kappe und Blätter dunkelgrün.
Höhe 26 cm, die linke Figur etwas kleiner. Ming, etwa 16. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 10—12. Stehender Mann (tao-shih). Die rechte Hand dozierend erhoben; die linke auf dem Rücken, im Ärmel

verborgen. Das Gewand nur sparsam ornamentiert mit verstreuten ling-chih-Motiven (möglicherweise aus späterer Zeit); die Säume mit Ranken, Wellen und Lotosblüten. Steinfarbe grau, ins Baiche-Farbene spielend, mit einzelnen roten Tupfen. Die Oberfläche stumpf. Höhe 22 $^1/_2$ cm. Vermutlich Ende Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 13. Gruppe zweier Eremiten (Shou-shen-fu-hai?), mit Kalebassen und Stöcken. Die Figuren der Form des Steines angepaßt. Ohne Ornamentik. Sehr flach in der Anlage. Steinfarbe gelbbraun mit dunkleren Flecken; Oberfläche stumpf. Höhe 14 bzw. 13 $^1/_2$ cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 14. P'êng-tsu, schreitend; über der Schulter Pfirsichzweig [z. T. abgebrochen]. Ohne Ornamentik. Sehr flach in der Anlage. Steinfarbe gelbbraun; im Rücken dunkler; Oberfläche stumpf. Höhe 20 $^1/_2$ cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 15—17. Tung-fang So, schreitend; mit einem großen Pfirsich auf der rechten Schulter. Ohne Ornamentik. Steinfarbe weißgrünlich bis cremeartig mit gelblichen Flecken; Oberfläche glänzend. Die Lippen rot, die Schuhe schwarz bemalt. Der Sockel durchbrochen und gelb und schwarz bemalt. Höhe 21 $^1/_2$ cm. Ming; der Sockel später. Sammlung C. W. Matthes, Breukelen.

Tafel 18—19. Schreitender Mann, in der rechten Hand einen Pfirsich tragend, den er mit der linken Hand vor einem Affen, der ihm auf der Schulter sitzt, zu schützen scheint. Seitlich im Gürtel ein kleiner Zweig mit Pfirsichfrüchten. Steinfarbe gelbbraun mit glänzender Oberfläche. In den Falten Reste eines braunen Überzuges. Rock ursprünglich grün bemalt: Innenseiten des Ärmels, Pfirsich und Augenhöhlen des Affen rot bemalt. Höhe 23 $^1/_2$ cm. Vermutlich Ming. Sammlung Meester Carsten, Amsterdam.

Tafel 20—21 und Farbentafel III. Li T'ieh-kuai, aus der Reihe der Pa-hsien. Schreitend, auf Krücke gestützt. Mit abgemagertem Körper. Über der rechten Schulter eine Tasche; an der linken eine Kalebasse. Am Gewand verstreute ling-chih-Wolkenmuster; an der Tasche Blütenrosetten und Spiralschnörkel. Stein gelblich mit grünlichen und rötlichen Flecken; Oberfläche glatt. Kalebasse, Stock und Lippen mit Resten roter, am Gewand blaugrüner Farbe; Haare und Bart schwarz bemalt. Höhe 27,5 cm. Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 22—23. Li T'ieh-kuai, aus der Reihe der Pa-hsien. Wandernd, in der rechten Hand einen knorrigen Stock mit Querstange, auf die der linke Fuß aufgestützt ist. Die rechte Hand faßt in den „Rosenkranz", der um den Hals hängt. Auf dem Rücken eine aufgerollte und zusammengebundene Matte, ein Fliegenwedel, flacher großer Hut und eine Kalebasse mit wolkigem Rauch. Der Sockel deutet Felsen und knorrige Wurzeln an. Stein von mattglänzendem Rot, mit grauen Tupfen und Adern und gelblichen Flecken. Höhe 20 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 24—25. Einer der Pa-hsien. Vermutlich Han Hsiang-tse darstellend. Stehend, in den Händen wohl ursprünglich eine Flöte haltend. Das Gewand bordürt und mit Päonienmedaillons, Rosetten und Wolkenstreumustern besetzt. Steinfarbe wechselnd grau und Elfenbeinton, mit roten und silbergrauen Flecken. Lippen rot, Haare und Pupillen schwarz bemalt und am Ärmelausschnitt Reste von grüner, am Gürtel blauer Farbe. Der Sockel schwarz mit vergoldeten Ornamenten: ling-chih-Fungus, Drache, Wellenschuppen, Rosetten und Rankenmotive. An der Vorderseite ein aufgesetztes Shou-Zeichen aus gelbem Steatit. Höhe 28, bzw. 21 cm. Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung C. W. Matthes, Breukelen.

Tafel 26. Ho Hsien-ku, aus der Reihe der Pa-hsien. Stehend, auf hohem Sockel. In der Hand den Schöpflöffel in Form eines Lotos, Das Gewand reich dekoriert: Schmetterling, Sternblüten, Pänoie (?), Lotos, Bambuslaub (?), Wolken- und Rankenmotive. Stellenweise mit stumpfen Deckfarben blau, grün und schwarz bemalt. Höhe 31 bzw. 23 cm. Etwa 18. Jahrhundert. Leiden, R. Ethn. Museum Nummer 360/51.

Tafel 27. Stehende weibliche Figur aus der Reihe der Pa-hsien; vermutlich Lan-ts'ai-ho darstellend. In den erhobenen Händen wohl ursprünglich eine Flöte haltend. Gewandung reich ornamentiert: Wolken- und Schuppenmotive, Medaillons mit Sternrosetten, Lotosblüten und Ranken, Fischroggenmuster. Steinfarbe grünlich, heller Jade ähnlich, mit gelben und roten Flecken. Oberfläche leicht durchschimmernd. Bemalung: Gürtel blaugrün, Bänder grün, Mund rot, Haare und Brauen schwarz, Ornamente mit Gold ausgelegt. Höhe 24 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 28. Chung-li Ch'ueang, aus der Reihe der Pa-hsien. Stehend, mit Fächer in der rechten Hand. Ornamentik wie üblich: Ranken, Rosetten, Wolken und Schuppen, sowie Lotos. Steinfarbe rostbraun und grau marmoriert. Haare und Bart schwarz bemalt. Oberfläche stumpf. Höhe 24 cm. Etwa Ende des 18. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 29. Stehender bärtiger Mann mit hohem Schädel; einem Kinde einen Pfirsich reichend. Vermutlich einen der San-hsing: Fu-hsing darstellend. Stein hell getönt, jadeähnlich schimmernd. Höhe 20,5 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Bourlier, Den Haag.

Tafel 30—31. Stehender bärtiger Mann in offizieller Tracht. Vermutlich Confucius darstellend. In den Armen eine Buchrolle haltend (Hände und unterer Teil der Buchrolle fehlen). Das Gewand sehr reich dekoriert: Biene, Schmetterling, Lotos- und Päonienzweige, Drache, sowie Wellen, Ranken und Rosetten. Stein marmoriert: rot, grünlich und grau. Gesicht und hinterer Teil der Kopfbedeckung aus besonderem, elfenbeinfarbenem Stein angesetzt. Die blauen (Innenärmel) und schwarzen (Kappe und Buch) Lackfarben der Bemalung scheinen spätere Zutat zu sein. Höhe 37 $^1/_2$ cm. Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 32—33, Farbentafel IV. Kuan-ti, stehend, die Hände im Ärmel versteckt. Stein brennend rot und

gelb marmoriert mit braunen und schwarzen Adern, Rissen und Flecken. Der Sockel extra, aus rotem Stein mit schwarzer Bemalung. Höhe 19,5 cm. Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 34. Kuan-ti, sitzend; in der rechten Hand ursprünglich ein Schwert haltend; die linke erhoben. Gewand und Panzer reich ornamentiert: Wellen, Felsen, Drache in Wolken, der nach der flammenden Perle greift; außerdem Sternrosetten. Schuppen, Ranken und Lotosblüten. Gelber Stein, grau, braun und rosa marmoriert. Das Gewand ursprünglich schwarz bemalt; ebenso Haare und Pupillen; die Säume rot, die Ornamente golden. Der Bart aus natürlichen Haaren eingesetzt. Höhe 21 cm. Etwa 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 35. Wên-ch'ang, sitzend, in offizieller Tracht, in der linken Hand ein Zepter. Sehr flach gearbeitet. Steinfarbe dunkelbraun gefleckt, ins Schwärzliche und Dunkelolivfarbene spielend. Oberfläche glatt und glänzend. Höhe 15 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 36—37. Reliefplatte, à jour geschnitten. Rechts von der Kiefer K'uei-hsing, stehend auf ngao, mit Pinsel und Kappe bzw. Goldbarren, über ihm das Sternbild des großen Bären. Links von der Kiefer: Wên-ch'ang sitzend, daneben eine stehende Gestalt mit Krone und ein Diener. Unterhalb ein Diener mit dem weidenden Pferde des Wên-ch'ang. Steinfarbe oliv und braunrot. Haarteile der Dienerfigur und Kappe, sowie Schuhe der Wên-ch'ang-Figur schwarz bemalt. Größe 23—25 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Brandts Buys, Amsterdam.

Tafel 38. Siegel mit reliefartiger Darstellung des reitenden Wên-ch'ang. Am Sockel sind Zweige und Gräser angedeutet. Steinfarbe gelb marmoriert, mit rötlichen und grauen Tönen. Oberfläche stumpf. Höhe 19, Figur 10 cm, Siegel 6×6 cm im Quadrat. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung F. Bodenheim, Amsterdam.

Tafel 39. Zwei Affen im Gebirge sitzend, einen bezw. zwei Pfirsiche haltend. Steinfarbe gelbbraun. Oberfläche stumpf. Höhe 7 1/2 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 40—41. Liegendes Pferd. Steinfarbe tiefschwarz, im Rücken zwei runde gelbliche Flecken. Oberfläche glänzend. Größe 8 1/2—6 1/2 cm. Etwa Ende Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 42—43 und Farbentafel V. Figur eines stehenden jugendlichen Mannes mit Literatenkappe, in den Händen einen geschlossenen Schirm haltend. Gewand reich ornamentiert mit Ranken-, Schuppen und Lotosbordüren, ling-chih-Wolken, Medaillons und Streumustern. Steinfarbe rot und gelb marmoriert, mit grünlichen Tönen, Gesicht elfenbeinfarben. Schuhe, Kappe, Schirm und Auge mit Resten schwarzer Farbe. Höhe 42 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 44—45. Sitzende männliche Figur mit einem vierkantigen Block (Goldbarren?) in der Hand. Am Schädel knolligen Auswuchs. Steinfarbe stumpfes Grau, ins Grünliche und Gelbliche spielend. Höhe 13 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 46—48. Liu-Hai, reitend auf dreibeiniger Kröte. Gewand nur sparsam dekoriert mit Schuppen-, Bordüren und ling-chih-Wolkenmustern. Steinfarbe milchig mit grünlichem Ton. Mund rot, Innenseite des Rockes und der Ärmel blaugrün bemalt, die Streumuster gold, z. T. schwarz oxydiert. Größe 14 1/2—14 1/2 cm. Ming. Sammlung J. Spoor, Muiden.

Tafel 49 a. Pu-tai, sitzend, mit einem Sack und 6 Kindern, die mit ihm spielen. Steinfarbe milchig, Oberfläche speckig glänzend. Größe 24—10 cm. 18. Jahrhundert. R. Ethn. Museum Leiden, Nr. 360/58.

Tafel 49 b. Liu-Hai, sitzend. In der rechten Hand Cashschnur mit dicker Quaste. Zur Linken dreibeinige Kröte. Steinfarbe rosamilchig, Oberfläche speckig glänzend. Größe 9—13 cm. Ende des 18. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 50 – 51. Schreitender alter Mann, in den Händen einen Fisch und eine geflochtene Flasche tragend. Im Nacken ein großer runder Strohhut. Steinfarbe reich getönt. Grau mit Oliv, Rot, Rosa und Creme. Höhe 16 cm. Vermutlich Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 52. Weibliche Gestalt auf schmalem Sockel sitzend, sich die Haare kämmend (Haare, Hand und rechter Arm fehlen). Gewandung reich ornamentiert: Päonienblüten, Felsmotive, geflammte Scheibe, Ranke, ling-chih-Stern-, Wellen- und Strichmotive. Steinfarbe hellgrünlich und grau, mit rotbraunem Durchschlag und elfenbeinfarbenen Flecken. Reste schwarzer, blauer und roter Bemalung. Höhe 12 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung H. Roland Holst, Sloten.

Tafel 53—55. Räuchergefäß in Gestalt einer weiblichen Figur. Sitzend auf einem runden, hohlen Kübel (Gartensitz). In den Händen ein Tuch und ein Räuchergefäß mit zwei Löchern haltend. Steinfarbe grünlichweiß mit grauen und roten Flecken. Oberfläche stumpf. Schuhe, Halskrause, Haarspange und Mund rot. Haare, Lider und das Tuch unter dem Räuchergefäß schwarz bemalt. Höhe 16 cm. Vermutlich Ming. Sammlung A. Vecht. Amsterdam.

Tafel 56—57. Kuan-yin, sitzend. Das Gewand mit Schuppenbordüren, ling-chih-Wolkenmustern und Medaillons besetzt. Steinfarbe milchig, heller Jade ähnlich, Oberfläche schimmernd. Am Munde und am Brustgürtel Reste roter Bemalung. Die Gravierungen ursprünglich vergoldet. Höhe 22,3 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Dr. Schieffer, Amsterdam.

Tafel 58 - 59. Kuan-yin, stehend mit Buchrolle und „Rosenkranz" mit Kordel in der Hand. Die flüchtig gezeichneten Streumuster (ling-chih-Wolken, Schuppenbordüren, Rosetten und Spiralen) vielleicht spätere Zutat. Steinfarbe grünlichmilchig und wolkig gefleckt, Oberfläche von etwas schmutzigem Ton. Bemalung grell und lackartig: Haarteile und Rosenkranz schwarz, Kordel, Buchrolle

und unterer Teil des Brustlatzes grün, Lippen, oberer Teil des Brustlatzes sowie der Titelstreifen an der Buchrolle rot. An der Diademplatte über der Stirn ein rot aufgemalter Lotos. Höhe 23 cm. Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 60—61 und Farbentafel VI. Priesterartige Figur, schreitend mit Lotos in der rechten Hand, die linke Hand hohl (ursprünglich mit Perle?). Wohl den Bodhisattva Ti-ts'ang darstellend. Gewand reich dekoriert mit: Ranken-,Schuppen-,Lotosbordüren, mannigfaltig variierten ling-chih-Wolkenmotiven und Rosetten. Steinfarbe gefleckt mit roten, grauen, oliv und braunen Tönen, das Gesicht elfenbeinfarben. Ursprüngliche Bemalung: Schuhe rot, Innenseiten der Ärmel grün, Haare schwarz, Lippen rot, Ornamente gold und in den Gewandfalten außerdem Reste grauvioletter Farbe. Höhe 28,5 cm. Vermutlich Ming. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 62—63. Stehende beleibte Figur, in der erhobenen linken Hand eine Fliegenklappe, in der rechten einen knorrigen Gegenstand (Koralle, Börse?) haltend. Vielleicht persiflierende Darstellung des Pu-tai. Steinfarbe gelblich mit Rosa und Grau. Oberfläche speckig-glänzend. Höhe 22 cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 64—65. Lo-han, sitzend auf flacher Sockelplatte, deren rechtes Ende verdickt und als ein Ungeheuerkopf angedeutet ist. Am Gewand einfache Strichmotive. Steinfarbe tief dunkelbraun, Oberfläche glatt und glänzend. An den Lippen rote Farbreste. Unter der Sockelplatte ein unleserliches Schriftzeichen. Größe $12\frac{1}{2}$—$12\frac{1}{2}$ cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Spoor, Muiden.

Tafel 66—67. Lo-han schreitend, mit Buchrolle und Fliegenwedel, zur Seite ein Felsblock mit Räuchergefäß. Vermutlich Rāhula (Lo-hou-lo) darstellend. Steinfarbe oliv, Oberfläche glänzend. Höhe $18\frac{1}{2}$ cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert. Sammlung F. Enthoven, Amsterdam.

Tafel 68—69. „Lo-han, der den Drachen lockt." Stehend auf Felssockel, in der erhobenen Hand eine Perle, rechts zur Seite ein Drache. Gewandung reich ornamentiert mit Lotos- und Wellenbordüren, Ranken- und Wolkenmustern und Felsenmotiven. Sockel, Figur und Drache einzeln gearbeitet, Sockel und Figur dabei aus je zwei Teilen zusammengesetzt. Steinfarbe der Figur stark gefleckt: rot, oliv, creme, mit glasiger Haut. Sockel und Drache von gelbgrauem Stein mit kastanienbraunen Stellen und stumpfer Oberfläche. Figur mit Resten reicher Bemalung in Rot, Schwarzblau, Grün, Schwarz, Ornamente golden. Gesamthöhe $35\frac{1}{2}$ cm. Etwa Ende des 17. Jahrhunderts. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 70. Hockende jugendliche Gestalt mit Rosenkranz und einem Affen. Steinfarbe grau mit matter Oberfläche. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung Enthoven, Amsterdam.

Tafel 71. Lo-han, auf flacher Sockelplatte sitzend. In der linken Hand eine Perle, in der rechten Fliegenklappe, die er gegen den Kopf eines löwenartigen Tieres preßt. Steinfarbe braun und grau gefleckt. Oberfläche glänzend. Höhe 16 bzw. 14 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 72. Ta-mo, schreitend, mit einem Schuh in der Hand. Das Gewand wie üblich bordürt und mit ling-chih-Ornamenten und Lotosmedaillons besetzt. Stein rot und weiß marmoriert mit stumpfer Oberfläche. Innensäume grün bemalt. Haare, Pupillen schwarz, Ornamente gold. 23 cm. Etwa 18. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 73. Sun-se-miao, stehend, in der erhobenen Hand den Klapperring, gegen die Beine geschmiegt die Tigerkatze. Steinfarbe braun, wolkig gefleckt. Mit Resten von Goldbelag. Der Sockel schwarzgrau marmoriert. Höhe 22 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 74—75. Ta-mo, schreitend, die vorgestreckten Hände im Gewand verborgen, mit Fliegenwedel. Steinfarbe grünlichgrau, in der Oberpartie gelblicher und dunkler, im Rücken rote Flecken. Oberfläche glänzend. Höhe $19\frac{1}{2}$ cm. Etwa 16.—17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 76—77. Shih-tê. Stehend, unter dem rechten Arm den Besen tragend. Die linke Hand dozierend erhoben. Am Gewand einfach und flüchtig gezeichnete Streumuster: Sternblüten, Spiralen und ling-chih-Motive. Steinfarbe milchiggrün. Oberfläche glatt und glänzend. Schuhe und Mund rot bemalt. Haarteile schwarz. Höhe 26 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

Tafel 78—80. Stehende, priesterartige Figur mit Perle in der erhobenen linken Hand. Vermutlich eine Darstellung des Bodhisattva Ti-ts'ang. Das Gewand reich ornamentiert mit: Lotosranken auf Schuppengrund und verstreuten ling-chih-Wolkenmotiven. Mit Ausnahme des kugeligen Kopfes flach gearbeitet. Steinfarbe creme, Kopf mehr elfenbeinfarben. Die Oberfläche matt. Mit reicher Bemalung: Kutte ursprünglich bläulichgrün, Schuhe und Lippen rot, Haarteile schwarz, Ornamente braun. Höhe 25,3 cm. Etwa 17. Jahrhundert. Sammlung A. Vecht, Amsterdam.

LITERATURVERZEICHNIS

Anderson, W., Catalogue of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum, London 1886.

Backhouse and Bland, Annals and Memoirs of the court of Peking, London 1914.

Bazin, Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composés sous les empereurs mongols, Paris 1838.

Beal, M. S., Buddhism in China, London 1884.

— — A life of Buddha by Asvagoṣa Boddhisattva, Fo-shoching-tsan 1883.

Binyon, L., The Flight of the Dragon. London 1922.

Blondel, S., Étude historique archéologique et littéraire sur la pierre appelée yu par les Chinois, Paris 1875.

Boerschmann E., Einige Beispiele für die gegenseitige Durchdringung der drei chinesischen Religionen, Zeitschr. f. Ethnologie, Berlin 1911.

— — Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen, I 1911, II 1914. Berlin.

du Bois-Reymond, Cl., Dschung-Kuei, Bezwinger der Teufel. Potsdam 1923.

Brinkley, A., China, its History, Arts and Literature. Boston and Tokyo, Oriental Series 1902.

Bushell, Chinese Art, London 1906. 2 vol.

Carus, P., The mythologie of Buddhism. Chicago 1897.

Catalogue illustrated of Early Chinese Pottery and Porcelain, Burlington Fine Arts Club. 1910.

Catalogue of the Morgan collection of Chinese Porcelains by Bushell and Caftan. New York 1907.

Chavannes, E., Le T'ai Chan, le Dieu du sol. Essai de Monographie d'un Culte chinois, Paris 1910. Ann. de Musée Guimet, Tome XXI.

— — L'expression des vœux dans l'art populaire, Paris 1922.

— — Contes et légendes du Bouddhisme chinois, Paris 1921.

— — Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, Paris 1895 ff.

Chên, Ivan, The book of filial duty, Slg. „Wisdom of the East".

China Review

Chinese Repository

Cohn, William, Der Bodhidharma der Slg. G. Jacoby O. Z. I, 2.

— — Ostasiatische Porträtmalerei, Leipzig 1922.

Conrady, China (in Pflugk-Harttungs Weltgeschichte Bd. III.), Berlin.

Dennys, Folklore of China.

Doolittle, Social life of the Chinese, London 1868.

Doré, H., Recherches sur les superstitions en Chine, Schang-hai 1911. 14 Bde.

Douglas, R. K., Chinese Stories, London 1893.

Dutoit, J. Das Leben des Buddha, Berlin 1921.

Duyvendak, Over chineesche Oorlogsgoden, Leiden 1919.

Dvořak, Lao-tse' und seine Lehre, Münster 1903.

Edkins, J., Phases in the development of Taoisme. Transact. of the Hongkong branche of the Roy. As. Soc. 2855, Teil 4.

— — Religion in China, London 1893.

— — Chinese Buddhisme, London 1893.

Eitel E., Handbook of Chinese Buddhism, Hongkong.

— — Three lectures on Buddhism, Hongkong 1884.

— — Buddhism, its history, theoretical and popular aspects 1871—1884.

Erkes, E., Chinesen, Leipzig 1920, Zellenbücherei Nr. 30.

— — Chinesische Literatur, Breslau 1922.

— — China, Gotha 1919.

— Die Rolle des Buddhismus in der chinesischen Geistesgeschichte, Leipzig 1924.

Fischer H., Nephrit und Jadeit, Stuttgart 1880.

Foucaux, P. E., Lalita Vistara, Paris 1884, 2 Bde. Annales du Musée Guimet, Tome sixième.

Franke O., Das religiöse Problem in China. Arch. f. Rel. Wiss. XVII, 1914.

— — Die religionswissenschaftl. Literatur über China seit 1900; ebda. XIII, 1900; dt. seit 1909 ebda. XVIII, 1915.

— — Ackerbau und Seidengewinnung, Kêng tschi t'u, Hamburg 1913.

Franks, Catalogue of the Oriental Porcelain, London 1878.

v. Fries, Abriß der chines. Geschichte, Wien 1884.

v. d. Gabelentz, Confucius und seine Lehre, Leipzig 1888.

Getty, A., Tht Gods of Northern Buddhisme, Oxford 1914.

Giles, H. A. A History of Chinese literature, London 1901.

— — A Chinese-English dictionary, London 1912.

— — A Chinese biographical dictionary, London und Shanghai 1898.

v. Gottschall, Theater u. Drama der Chinesen, Leipzig 1887.
Grandidier, La Céramique Chinoise, Paris 1894.
Gray. J. H., China. A History of the laws, manners and customs of the people, London 1878.
Greiner, L., u. Tsou Ping Shou. Chines. Abende, Berlin.
Griesebach, Ed. Kin-ku-ki-kuan, Stuttgart 1880.
— Chinesische Novellen, Leipzig 1884.
de Groot, J. J. M., The religious system of China. I.—VI., Leiden 1892—1912.
— — Jaarlyksche feesten en gebruiken van de Emoy Chineezen, 2 Deelen 1880.
— — Universismus, Berlin 1918.
— — Le Code du Mahâyâna en Chine, Amsterdam 1893.
de Groot, J. J., Der Thupa, Berlin 1919.
Gorer-Blaker, Chinese Porcelain and Hard Stones, 2 vol., London 1911.
Grosse, Ernst, Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1922.
Grube, W., Chinesische Schattenspiele München 1915.
— — Pekinger Totengebräuche, Pek. Or. Soc. 1898.
— — Taostischer Schöpfungsmythus in Bastian-Festschrift, Berlin 1896.
— — Huldigungsfeier der 8 Genien für den Gott des langen Lebens in the Boas Memorial Volume, New York 1906.
— — Zur Pekinger Volkskunde, Berlin 1901.
— — Geschichte der chines. Literatur, Leipzig 1902.
— — Religion und Kultur der Chinesen, Leipzig 1910.
— — Die chinesische Volksreligion und ihre Beeinflussung durch den Buddhismus. Globus-Band LXIII.
— — Vorläufiges Verzeichnis einer taoistischen Bildersammlung. Originalmitteilungen aus der ethnologischen Abteilung der kgl. Museen, Berlin I, 1 1885.
— — u. H. Müller, Feng-shên-yên-i. Die Metamorphosen der Götter, Leiden 1912.
Gulland, W. G., Chinese Porcelain, London 1899.
Hackmann, H., Die Schulen des chines. Buddhismus Berlin 1911.
— — Die Mönchsregeln des Klostertaoismus O. Z. Festschrift für Hirth VIII 1—4.
— — Laien-Buddhismus in China, Gotha 1924.
— — Vom Omi bis Bhamo, Berlin 1907.
— — Welt des Ostens, Berlin 1912.
du Halde, Description de la Chine, La Haye 1736.
Hamburg, Notes on Chinese Materia Medica.
de Harlez, Kia li, livre des rites domestiques chinois de Tchou-hi, Paris 1889.
— — Les religions de la Chine.
— — Shen-sien-shen, le livre des Esprits et des Immortelles. essay de mythologie chinoise, Bruxelles 1893.
— — Textes Taoistes, Annales du Musée Guimet, Paris 1891.
Hastings, F., Encyclopaedia of Religion and Ethics.
Heigl, T. Die Religion und Kultur Chinas, 2 Teile, Berlin 1900.
Hermann, H. Chinesische Geschichte, Stuttgart 1912.
de Hervey, S., Trois nouvelles chinoises, Paris 1885.
— — Six nouvelles traduites pour la première fois du chinois, Paris 1892.
Hobson, R. L., The Wares of the Ming Dynastie, London 1925.
— — Chinese Pottery and Porcelain, 2 vls., London 1915.
— — Catalogue of Japanese and Chinese paintings in the British Museum.
Hackmack, A., Der chinesische Teppich, Hamburg 1921.
Hoffmann., Das buddhist. Pantheon von Nippon — Buts zo dsui, Leyden 1851.
Japanese Temples and their Treasures, 3 vol., Tokyo1915.
Imbault-Huart, Tsih-shuo-tsiuen Achuen, Exposée véritable des toutes le légendes, Journal Asiatique 1884, Nov. Déc. p. 393.
Johnston, R., Buddhist China, London 1913.
Joly, L., Legend in Japanese Art, London 1908.
Journal of the North China Branch of the Roy. As. Society
Julien, Stan., Les industries anciennes et modernes de l'empire de la Chine, Paris 1869.
— — Blanche et Bleue, ou les deux couleurs fées, roman. chinois, Paris 1834.
— — Ku-kiao-li ou les deux cousines, roman chinois, 2 vol., Paris 1864.
Kokka, The, Tokyo.
Krause, F. E. A., Yu-Tao-Fo, die religiöse nund philos. Systeme Ostasiens, München 1924.
— — Dazu Beiheft: Terminologie und Namensverzeichnis.
Kühnel, Paul., Chinesische Novellen, München 1914.
Kümmel, O., Die Kunst Ostasiens, Berlin 1923.
Laloy. Légendes des Immortelles. Bulletin de l'association améro franco-chinoise V.
Laufer, B., Jade, Chicago 1912.
Legge, J., Life and teachings of Confucius 1877.
— — The Yi-king vol. XVI the sacred books of the East Oxford 1822.
— — Chinese classics, Shanghai 1865—1893 (3 vol.)
Lévi et Chavannes, Les seize Arhat Protecteurs de la loi, Journal Asiatique, Paris 1916.
Licht, das des Ostens herausg. v. Max Kern, Stuttgart 1922.
Macgowan, J., A History of China, Shanghai 1897.
Masterpieces, selected from the Fine Arts of the Far East Toyo Bijutsu Taikwan. Tokyo 1909 ff.
— — one hundred of Japanese Pictorial Art,2 vol., Tokyo.
Mayers, W. P., The Chinese Reader's Manual, a handbook of biographical, historical, mythological, and general literary reference. Shanghai 1874—1910.
de Milloué, A. Introduction au catalogue du Musée Guimet Paris 1891.
Müller, Herbert. Über das taoistische Pantheon der Chinesen, Zeitschr. für Ethnographie, Berlin 1911.
Öhler, W. Die Religion im chinesischen Volksleben. Licht des Ostens, pg 411.
Paléologue., L'art chinois, Paris 1887.
Parker, China and religion, London 1905.
— — Studies in chinese religion, London 1910.

Pavie, Th., Choix des contes et nouvelles traduites du chinois Paris 1839.
— — San koui-tchy, Histoires des trois royaumes, roman historique, 2 vols, Paris 1845—51 (unvollendet).
Pfizmaier, Kunstfertigkeiten und Künste der alten Chinesen, Wien 1871.
Plath, H., Die Religion und der Kultus der alten Chinesen, München 1862.
— — Confucius und seiner Schüler Leben und Lehren, München 1867.
— — Unsterblichkeitslehre der alten Chinesen. z. D. M. G. 1866.
de Rosny, L., Le Taoisme 1892.
Rosthorn, A., Geschichte Chinas, Gotha 1923.
Rudelsberger, H., Chinesische Novellen 2 vol., Leipzig.
du Sartel. La Porcelaine de Chine.
Schlegel, G., Chinesische Bräuche und Spiele in Europa, Breslau 1869.
— — Uranographie Chinoise.
Schmidt, E., Taoistische Klöster, M. O. S. XIX. 1916.
— — Robert, Chinesische Keramik, Frankfurt a. M. 1924.
Schott., Chinesische Literatur.
Schüler., Abriß der neueren Geschichte Chinas, Berlin 1913.
Smith, V. A., A history of Fine Art in India and Ceylon, Oxford 1911.
Stenz, G. M. Beiträge zur Volkskunde Südschantungs, Leipzig 1907.
Stuart, G. A., Chinese Materia Medica. Vegetable Kingdom, Shanghai 1911.
Stübe., Confucius, Tübingen 1913.
— — Lao-tse, Tübingen 1912.
Tiessen, China, Bibliothek der Länderkunde, Berlin 1902.
Transactions of the Chinese Branch of the R. A. Soc.
Tshang Yi Tchou et J. Hackin, la peinture chinoise au Musée Guimet, Paris 1910.
de Visser, M. W., The Bodhisattva Ti-tsang (Jisô) in China und Japan O. Z. II/3—III/3.
— — The Arhats in China and Japan, Berlin 1923.
Wada., Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen.
Weber, V. T. Ko-ji Hô-ten, dictionnaire de l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois, 2 Bde., Paris 1923.
Werner, E. T. C., Myths and legends of China, London.
Wieger, L., Bouddhisme Chinois I. 1910. Vinaya, Monachisme et discipline.
— — Narrations Populaires 1903/1905.
— — Taoisme Tome I. Bibliographie générale 1911.
— — Taoisme Tome II. Les pères du système taoiste 1913.
— — Folklore Chinois Moderne 1909.
— — Bouddhisme Chinois, Tome III, Les vies chinoises du Bouddha 1913.
— — Textes Historiques I 1903, II 1904.
Wilhelm, Richard, Dschuang-Dsi, Jena 1912.
— — Kung-fu-tse, Gespräche, Jena 1910.
— — Chinesische Volksmärchen, Jena 1914.
Williams, Wells, Middle Kingdom, New York 1883, 2 Bde.
With, K., Small Chinese carvings in Steatite, Yearbook of Asiatic Art. herausg. v. Waley, London 1925.
Witte, J., Die ostasiatischen Kulturreligionen, Leipzig 1922.
Wylie, A., Notes on Chinese literature, Shanghai 1901.
Zeitschrift für Missionskunde und Missionswissenschaft.
Zimmermann, E., Chinesisches Porzellan, 2 Bde. Leipzig 1913.
Yetts, W. Perceval, Symbolism in Chinese Art, The China Society 1921.